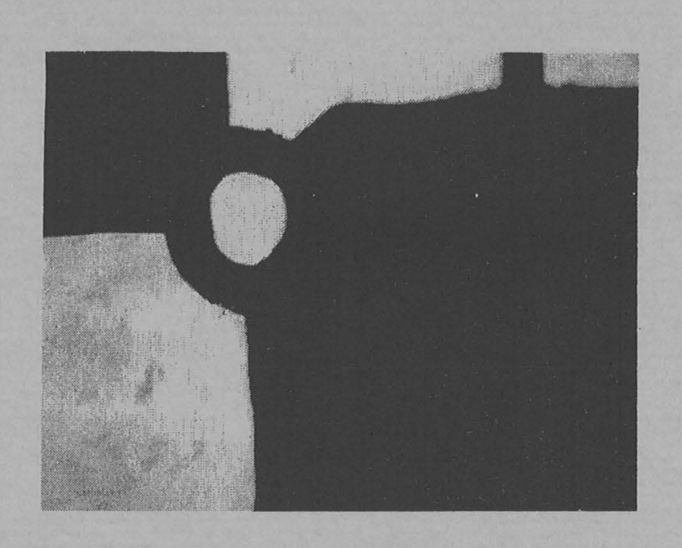
COMPONER CON VACÍO (I)

EL VACÍO Y EL ARTE

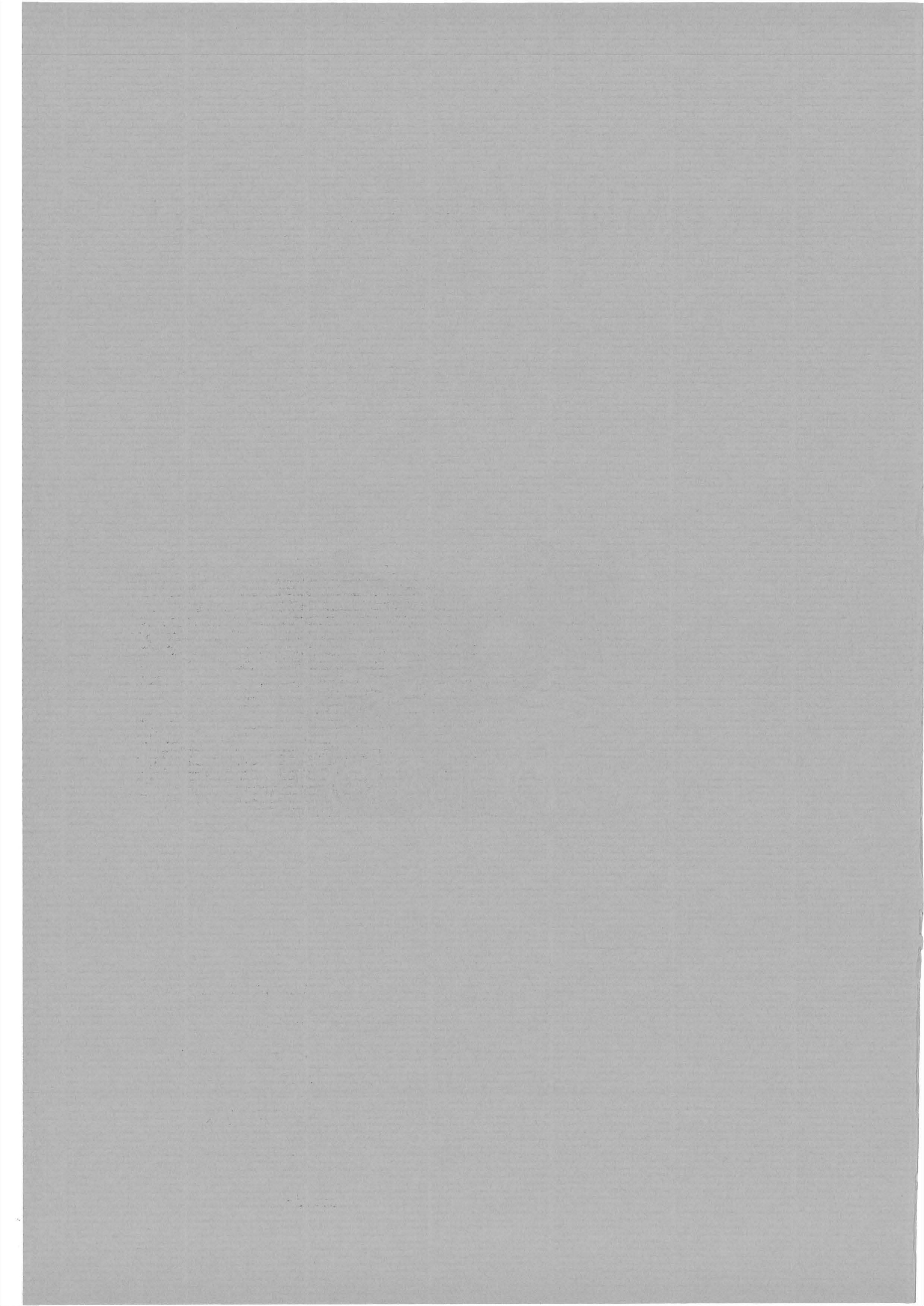
por

MANUEL DE PRADA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-46-06



COMPONER CON VACÍO
(I)

EL VACÍO Y EL ARTE

por

MANUEL DE PRADA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE
ARQUITECTURA
DE MADRID*

4-46-06

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

4 Área
46 Autor
06 Ordinal de cuaderno (del autor)

ÁREAS

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

COMPONER CON VACÍO (I)
EL VACÍO Y EL ARTE

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 238.01 / 4-46-06
ISBN-13: 978-84-9728-239-0 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-240-6
Depósito Legal: M-19356-2007

INTRODUCCIÓN

Sobre la noción de vacío.

Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser separado y aun la de ser él, él mismo.

María Zambrano.

La noción de vacío, en general, expresa una falta o carencia. Es la noción que se opone a lo lleno señalando, generalmente, la ausencia de algún objeto material.

Resulta chocante, sin embargo, que siendo una noción negativa, mantenga un papel fundamental en la constitución de lo real. Esto se debe, quizás, a que la noción de vacío mantiene la paradójica condición de ser y no ser pues, a la vez que se experimenta y vive como una realidad objetiva, se concibe como ausencia. La definición de vacío como *espacio carente de materia* resume esta paradoja.

La idea de vacío como fundamento paradójico del ser material tiene casi 25 siglos de antigüedad. Se debe a los primeros atomistas, Leucipo de Mileto y su discípulo Demócrito de Abdera, los cuales, aceptando que no se puede concebir el movimiento sin vacío, elaboraron una nueva teoría acerca de lo real que hacía compatible el ser material de las cosas con el vacío. Con dicha teoría, además, pretendían explicar los distintos aspectos que presentan las cosas, en particular, la generación y degeneración.

Pensaron entonces que todo lo captado por la sensibilidad debía estar constituido por alguna entidad que cumpliera dos condiciones dobles: por un lado tenía que constituir lo real material permitiendo la existencia del vacío, por otro, tenía que ser uniforme y capaz de presentarse a la vez de distintas maneras, generándose, transformándose y corrompiéndose.

Concibieron la citada entidad como *átomos* del ser (único, material y corpóreo), es decir, como un conjunto infinito de elementos *indivisibles*, imperecederos, invisibles, homogéneos y completos, que se movían en el vacío. Estos *átomos* se podían agrupar entre sí de distintos modos, de acuerdo con sus distintas configuraciones (torcidos, ganchudos, cóncavos, esféricos), sus distintos modos de relación y sus distintas orientaciones. Separados por el vacío, estaban afectados por un movimiento constante; un movimiento que los hacía susceptibles de chocar, enlazándose o rebotando, para producir, sin perder su configuración original, las distintas impresiones sensibles que ofrecen los objetos.

Por convención (nomoi) *lo dulce, lo amargo, lo cálido, lo frío, el color; pero en realidad, átomos y vacío*, escribió Demócrito. (Frag. 125).[1]

Aristóteles, sin embargo, negó la realidad del vacío afirmando, en su lugar, la realidad del espacio. Según Aristóteles, *Demócrito y la mayoría de los naturalistas, que hablaron acerca de la sensación, plantean algo muy absurdo, pues hacen tangible todo lo sensible.*[2]

Para desmontar la teoría de los atomistas habría sido suficiente mostrar la contradicción lógica entre la existencia real que concedían al vacío y la concepción del vacío como *no-ser*. Pero Aristóteles tenía otros argumentos.

Si toda sustancia (*ousía*) era materia (*ylé*) y forma (*eidos*), el vacío, que no era ni una ni otra, no podía existir en absoluto. Puesto que aceptaba, además, que todas las cosas reales se componen de los cuatro elementos definidos por Empédocles, el aire y el fuego, el agua y la tierra, entendía que no había sitio para el vacío.

Aristóteles también negó la existencia del vacío ayudándose de su peculiar concepción del lugar (*topos*).

Que el lugar existe lo prueba, según el filósofo, el hecho del desplazamiento: donde hay un objeto puede haber aire o agua después. Si un cuerpo está completamente rodeado por el aire, por ejemplo, la superficie del aire que encierra el cuerpo forma el lugar (*topos*).

Entendía el lugar como el límite interno (superficial) del elemento continente, esto es, la superficie del continente dentro de la cual se haya un cuerpo. No era exactamente el recipiente o continente, sino el límite primero que se puede considerar como inmóvil. (En su ejemplo de una barca arrastrada por un río, el continente era el agua del río que entraba en contacto con la barca y el lugar, el inmóvil río entero). Todas las cosas del universo físico, por tanto, debían encontrarse en algún lugar, menos el universo, que tiene espacio, pero no lugar. Esto se entiende considerando que el espacio, para Aristóteles, era el volumen que llena el objeto, y el espacio más extenso concebible, el espacio contenido en el cosmos.

Lo llamativo de aquellas teorías es su analogía con las planteadas por la física moderna, ya afirmen éstas el vacío como una realidad entre los átomos o lo nieguen suponiendo, en su lugar, una especie de efervescencia de partículas elementales que nacen espontáneamente y desaparecen de inmediato (fluctuaciones cuánticas del espacio): lo que se entiende comúnmente por vacío, según Stephen Hawking, no está realmente vacío, sino constituido por pares de partículas y antipartículas.

La idea de vacío como aspecto esencial de la constitución de lo real ha dado muchas vueltas a lo largo de la historia. Con Euclides, por ejemplo, se impuso el espacio abstracto de la geometría a la noción filosófica de vacío. Durante el medioevo, sin embargo, la noción de vacío se asoció al despojamiento necesario para que el hombre pudiera aproximarse a Dios. Ha de estar vacío aquello de pretenda contener algo, explicaba el *maestro* Eckehart en sus sermones.[3]

Más adelante, en la primera mitad del siglo XVII, la concepción cartesiana del mundo redujo todas las cualidades de las cosas a puras relaciones de extensión: para Descartes, la *rex extensa* era la estructura fundamental del mundo material que se oponía, complementándola, a la realidad del espíritu (*rex cogitans*).

En la segunda mitad del siglo, con Newton, reapareció la idea de un universo constituido por corpúsculos extensos y por espacio vacío. Cada uno de los corpúsculos, ahora, volvía a tener la propiedad de ejercer fuerzas directa e instantáneamente sobre los demás. Pero un siglo después, con David Hume y Enmanuel Kant, se puso en cuestión la realidad del espacio. No había nada real fuera o detrás de la idea de espacio. La única realidad, para Hume, estaba constituida por los contenidos de la conciencia.

Kant, por su parte, oponiéndose al empirismo de Locke, pensaba que el espacio y el tiempo no proceden de la experiencia, sino que se aplican a ella y la gobiernan. Eran formas *a priori* de la sensibilidad o intuición.

Pensaba que no experimentamos nada más que apariencias, pero en lugar de remitir las apariencias a las condiciones materiales del objeto (al ser del átomo y al no-ser del vacío) o a las Ideas de Platón, las remitió a las condiciones del espíritu. El espacio, pues, no era ni sensación ni concepto, sino un principio trascendental, puro y necesario, condición de la sensibilidad.[4]

La puesta en cuestión de la objetividad del espacio, sin embargo, no logró modificar el habitual modo cartesiano de concebirlo, razón por la cual continuamos pensando y sintiendo el espacio vacío como *extensión* ocupada por las cosas materiales y limitada por el horizonte de percepción.

Para superar esta humilde visión, se podrían contemplar los descubrimientos de la física moderna. Se podría considerar, por ejemplo, la teoría de los *quanta* de Max Plank, la teoría de la relatividad de Albert Einstein o los avances de la geometría no euclídea. Pero pronto se vería que la noción de vacío se resiste a la ciencia; que pensar el ser del vacío como presencia o ausencia, incluso desde el punto de vista de la física moderna, requiere aceptar previamente el juego de los significados, lo cual permite el desmontaje de la oposición representada por las nociones de *materia* y *vacío*.

Las palabras son signos, es evidente. Incluso los físicos que estudian los fundamentos de la materia se ven obligados a utilizar analogías poéticas para explicar sus descubrimientos.

Los investigadores que trabajan en el acelerador de partículas que construye la Unión Europea, por ejemplo, explicaron recientemente el origen de la materia (de la materia que se produce en el acelerador cuando dos neutrones chocan de frente a la velocidad de la luz, reproduciendo la situación del universo durante la *gran explosión* que dio lugar a toda la materia existente en el Universo), recurriendo a la siguiente metáfora: *es como si al chocar dos fresas entre sí, se produjeran varias fresas más, además de un melocotón y una manzana.* Milagro, decían los antiguos, quienes también explicaban el fenómeno mediante mitos e historias fabulosas.

Los físicos que estudian la constitución de la materia suponen, desde el año 1982, que toda la materia conocida, desde la materia del sol a la materia del cuerpo humano, se compone exclusivamente de sólo tres tipos de partículas elementales.

Es posible realizar un acto de fe y creer las historias que cuentan los físicos, pero la sensibilidad presenta una realidad muy diferente.

Cabe pues reconocer, humildemente, las limitaciones de las palabras; reconocer, con Derrida, que si se pretende desvelar la esencia de la materia y el vacío poniendo en cuestión críticamente dichas nociones (tal y como fueron y son utilizadas por la filosofía y la ciencia), se observará que ofrecen siempre un *suplemento de significación* condicionado, probablemente, por la necesidad de un centro, un origen o una presencia. Reconocerlo, sin embargo, no implica reducir la realidad al juego azaroso de los significados. Suponer que Dios *sí* juega a los dados, como afirma Hawking contra Einstein, no excluye la posibilidad de sentir *presencias reales*.

De un lado, el desencanto y el consecuente apego a la ilusión: si lo único real es el juego de los significados, por qué no dedicarse a desvelar la ilusión, como los *desconstructivistas*, o a jugar con las apariencias, como los supuestos artistas que parecen vivir y crear al margen de la *fea realidad*.

El apego a la ilusión, como es obvio, ilusiona. Y así, un prestigioso arquitecto español, también profesor ilusionado, enfrentado a los contenidos de la arquitectura, respondió: *¿los contenidos?, ¿qué son los contenidos?* Quería decir que, frente a los poderes de la imagen y el genio, los contenidos carecen de importancia. Todo es apariencia.

Del mismo modo el juguetón Derrida, preguntado sobre lo que debía ser un parque urbano (en razón de su colaboración con Peter Eisemann en el parque de la Villette de París) respondió: *no lo se... como usted sabe, lo que se llama desconstrucción es una forma de no apegarse a tradición alguna... ¿Qué es un parque?... pediría volver a revisarlo todo.* Preguntado además sobre la finalidad de la arquitectura, añadió: *en cierta manera no existe finalidad. Hay un juego. Se trata de situar la arquitectura en un espacio que no esté subordinado a valores, por ejemplo, utilitarios, estéticos o, incluso, metafísicos o religiosos.*[5]

El problema es que la nueva idolatría, al acabar con el *logocentrismo*, acaba también con el *descontructivismo. Donde no hay metáfora, casi todo lo dicho no es más que verborrea,* escribió George Steiner.

Del otro lado, la posibilidad de conservar y utilizar los viejos conceptos (de materia y vacío), reconociendo sus limitaciones, pero usándolos como instrumentos.

Es cierto que esta opción conduce a un discurso, tipo *bricolage*, que se mantiene en el ámbito de los mitos. También que éste es el lugar ocupado tradicionalmente por lo misterioso. Pero, de acuerdo con Einstein, *la experiencia de lo misterioso es lo más hermoso que nos es dado sentir; es la sensación fundamental, la cuna de la ciencia y el arte verdadero; quien no la conoce, quien no puede asombrarse ni maravillarse, está muerto.*

Nos queda el arte, escribió Nietzsche, *para no perecer ante la verdad.* Nos quedamos, pues, con el arte y la sensibilidad; con la actitud de Isidoro de Sevilla, por ejemplo, quien explicó que comprendió el valor de la constancia en la vida al acercarse a un pozo a sacar agua y observar la hendidura que había dejado la cuerda sobre la dura piedra del borde.



Menhir. Cornwall.

Nos quedamos con Jorge de Oteiza quien, enfrentado al hecho de que los estudios realizados sobre los *cromlech* de Oyarzun no dieron ningún resultado, escribió: *hemos encontrado nada*. Pero una *Nada* con mayúsculas.[6]

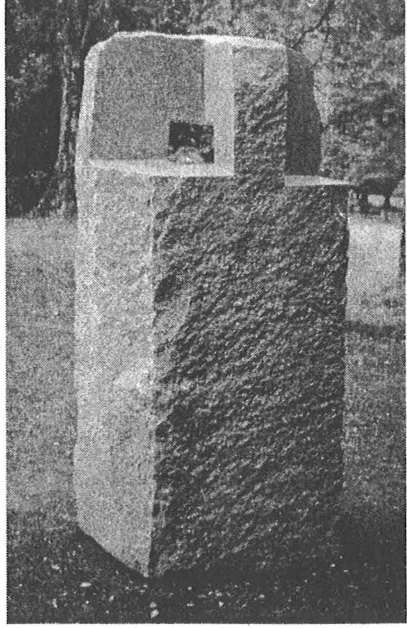
Los científicos no han sido capaces de explicar los motivos por los cuales los hombres del calcolítico, a costa de grandes esfuerzos colectivos, levantaron enormes piedras. Oteiza, sin embargo, intuyó que aquella *Nada* que las piedras alzadas ponían en el mundo era la misma *Nada* que apareció en las obras de Mondrian y Malevich. Una *Nada* que se también se encuentra, cabría añadir, en las obras de Chillida, Moore y el propio Oteiza; en la pintura y escritura oriental, en los cuadros de Duccio, Morandi o Motherwell, en los jardines de la ciudad de Kyoto, en los templos excavados de Petra, Lycia, Ajanta o Lalibela, en las excavaciones de Heizer, en los jardines de Noguchi, etc.

Los hombres de la prehistoria, seguramente movidos por el mismo afán colectivo que les condujo hacia las formas del lenguaje, el mito, el arte y la ciencia, debieron sentir que alzando piedras ponían algo nuevo en el mundo. No estaban locos: con las piedras *hacían* poéticamente el espacio. Y también el cielo, señalando hacia arriba.

Las piedras alzadas eran artefactos que conectaban la tierra con el cielo, *lugares de encuentro*. Eduardo Chillida, con la humildad que le caracterizaba, lo explicó de la siguiente manera: *un día descubrí que las taulas de Menorca quieren sujetar el cielo*. A la vez *hacían* poéticamente la Naturaleza, por relación a lo artificial.

Aquellas piedras eran signos que producían lo real, confirmando la presencia del mundo invisible por relación al visible, del espíritu por relación a la materia, y del mundo natural por relación al artificial. Al igual que las estelas funerarias, hacían *lugares*, poniendo de manifiesto con su presencia inmutable la permanencia del espíritu. Del menhir a la *estela* y desde ésta al *stilo*: la *columna* que permitió a la materia del templo griego entrelazarse con el vacío, en el *peri-stilo*. Con aquellos signos el Espíritu hacía el mundo y el mundo, a la vez, se hacía habitable.





Taula Torretruncada. Menorca. Eduardo Chillida. Lo profundo es el aire. Estela XII. 1990.

Los idealistas del XIX pensaban que era el arte quien hacía al artista y no el artista al arte. El arte, explicaban, no depende tanto del artesano o el artista, como del misterioso afán colectivo que conforma la sensibilidad de los pueblos. Hoy no nos hace mucha ilusión, pero algunos artistas modernos, como Paul Klee, también pensaron que el artista es sólo un intermediario: *ni amo absoluto ni sumiso servidor*.

De acuerdo con esta visión, la presencia del vacío en el arte no se debe tanto a tal o cual artesano o artista, sino a la voluntad de arte de los pueblos (*kunstwollen*). El artífice que destaca la presencia del vacío en su obra, llámese artesano o artista, sólo se pone al servicio de aquello que su obra, quizás, representará para la colectividad.

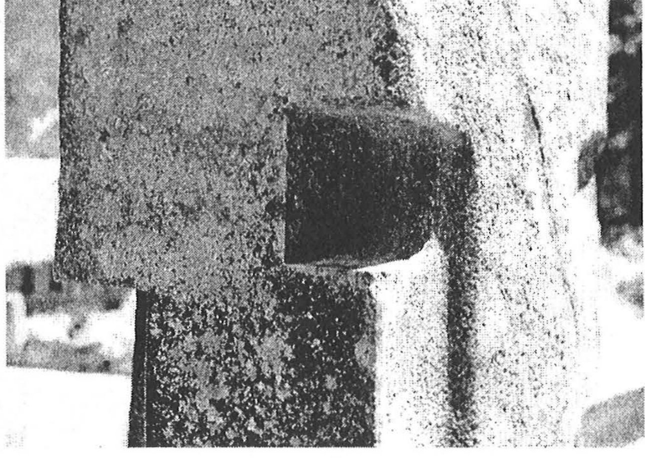
El estudio de la importancia y significación del vacío, sin embargo, resulta muy problemático, por su extensión, y porque puede enfocarse desde puntos de vista muy diferentes, entre los que cabe destacar el esencialista, de Heidegger, el poético, de Bachelard, el espiritual, filosófico y poético a la vez, de Lao Zi o François Cheng, el plástico, ya sea referido al arte (por Arnheim), a la arquitectura (por Schmarsow) o al urbanismo (por Sitte), o el psicológico, bien relacionado con las teorías de la *Empatía*, de la *Pura visualidad* o de la *Gestalt*.[7]

Éste es un tema muy amplio, inabordable de manera sistemática, aunque accesible, quizás, si se orienta hacia una idea. No hacia una ocurrencia, sino hacia una idea de orden universal capaz de presentar unidos los aspectos del mundo que la razón presenta separados.[8]

La idea que aquí se persigue es una *forma ideal*, un principio formal de *unidad en la diversidad* que pueda considerarse la expresión de un orden universal y original. Dicha idea debería aparecer en las formas de doble configuración (lleno-vacío) cuando logran convertir poéticamente el vacío en un acontecimiento significativo.

Este estudio, pues, no se plantea como una investigación sobre un problema espacial determinado; tampoco quiere ser un análisis sistemático del problema del vacío en el arte, sino sólo prestar atención a la unidad que se desvela en algunas obras de arte, quizás en los ejemplos seleccionados, para darse primero a la sensibilidad y después a la reflexión.





Huaca (oratorio inca) cerca de Cuzco e *intihuatana* (piedra para amarrar el sol) en Ollantaytambo (Perú).

El vacío en la escultura.

La escultura tradicional responde a la denominación *de bulto redondo,* y *bultos redondos* son, en esencia, las piedras alzadas de la prehistoria. Esta denominación, sin embargo, no puede aplicarse a muchas esculturas realizadas en el siglo XX, pues se caracterizan, más que por la configuración del sólido, por la configuración del vacío.

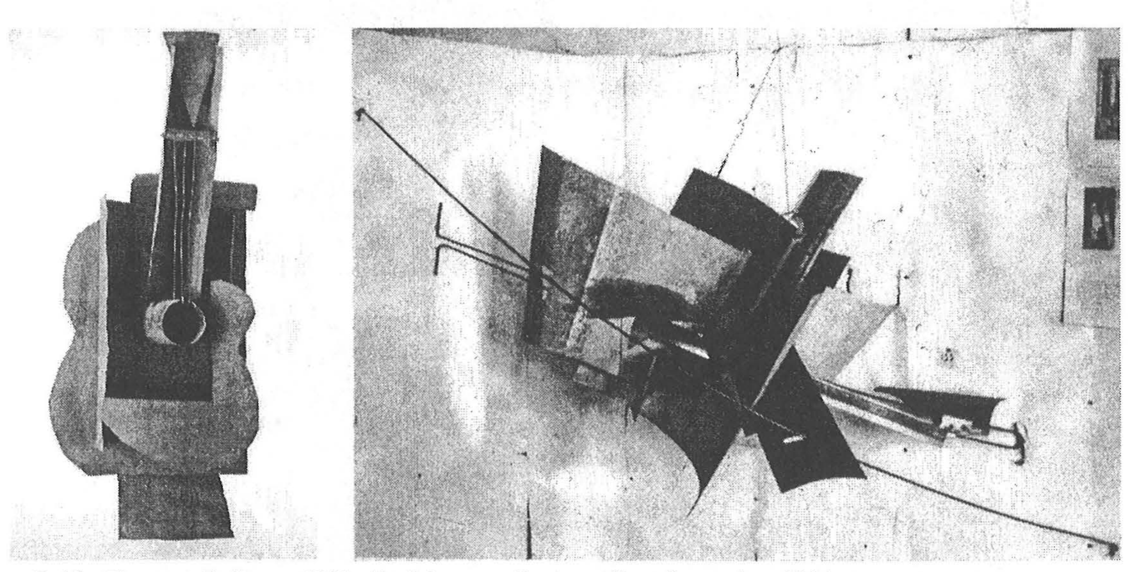
En la segunda década del siglo XX, algunos escultores comenzaron a destacar en sus obras la importancia del vacío.

El vacío de las esculturas del siglo XX, como el fondo vacío de algunas pinturas abstractas, respondía a la necesidad de prescindir de todo aquello que no fuera esencial. La brutal guerra del año 1914 había confirmado lo que muchos intuían: el hombre civilizado del siglo XX podía comportarse como un salvaje. La civilización era una ilusión. Era pues necesario prescindir del mundo de las *bellas* artes y apariencias para acceder a la esencia de las cosas: *forma pura* y vacío. Pronto, el vacío comenzó a competir con el sólido, llegando a convertirse en el protagonista de la composición. Pasados los años 20, algunos escultores afirmaban *componer con vacío.*

El protagonismo del vacío en la escultura suele referirse a la obra teórica del escultor alemán Adolf von Hildebrand. Para Cornelis van de Ven, por ejemplo, este escultor concedió una gran importancia a la visión en movimiento y al espacio en la configuración. Este honor, sin embargo, quizás corresponda a su contemporáneo Rodin, en tanto Hildebrand sólo afirmó el valor artístico de la representación plana (de la *abstracción*) para quitárselo a la configuración espacial.[9]

En el terreno de la arquitectura, fue August Schmarsow quien, aprovechando las ideas de Hildebrand, definió la arquitectura como *creadora de espacio* y la forma espacial (*raumgestaltung*), como la representación de una *idea espacial* que surge de un sentimiento instintivo hacia el espacio vacío.[10]

La importancia del vacío en la escultura de principios del siglo XX se puede observar en numerosas obras cubistas y constructivistas.[11]

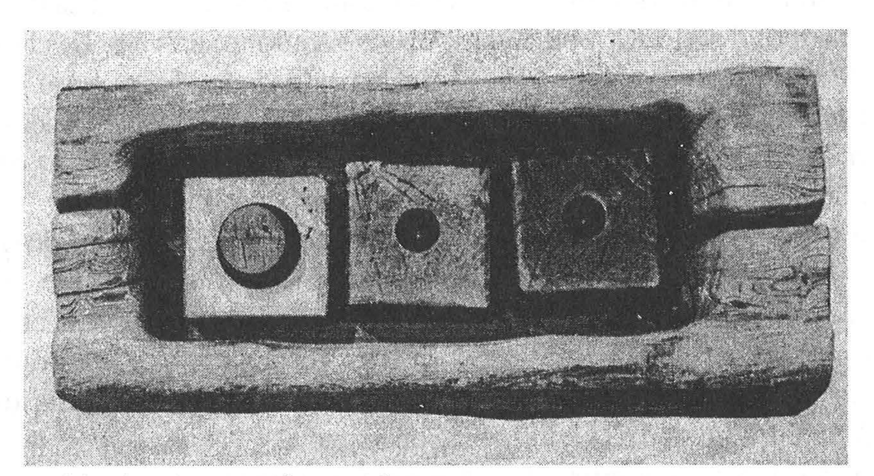


Pablo Picasso. *Guitarra,* 1912. Rodchenco. *Contrarrelieve de esquina,* 1914.

La influencia de los *collages* de Picasso en las obras tridimensionales de Tatlin, por ejemplo, ha sido muchas veces mencionada. Si Tatlin no hubiera conocido a Picasso, seguramente no habría producido sus *composiciones sintético-estáticas* y *contrarrelieves de esquina*. Otros constructivistas, sin embargo, siguieron un camino diferente.

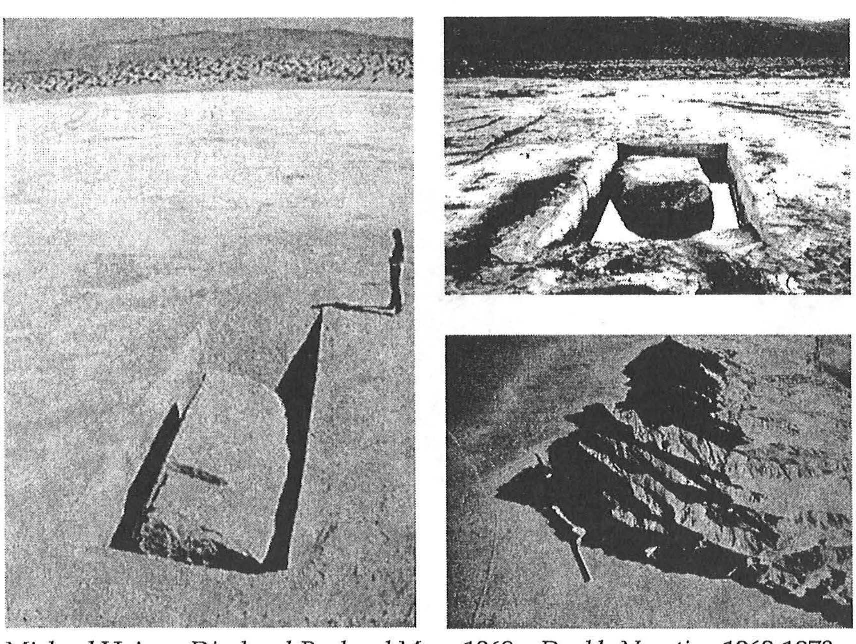
Entre las obras presentadas a la exposición de *arte constructivista* celebrada en Moscú en el año 1921, destacaban dos obras de Rodchenko, *Construcción espacial* y *Construcción Sistemática*, porque concedían especial atención a la configuración del vacío.

La *Construcción espacial* de Rodchenko, lejos de las dinámicas y ligeras formas que la acompañaban en la exposición (de Giorgi y Wladimir Stemberg, de Medunetzky, etc.), se aproximaba a una síntesis ideal entre las configuraciones del sólido y el vacío.



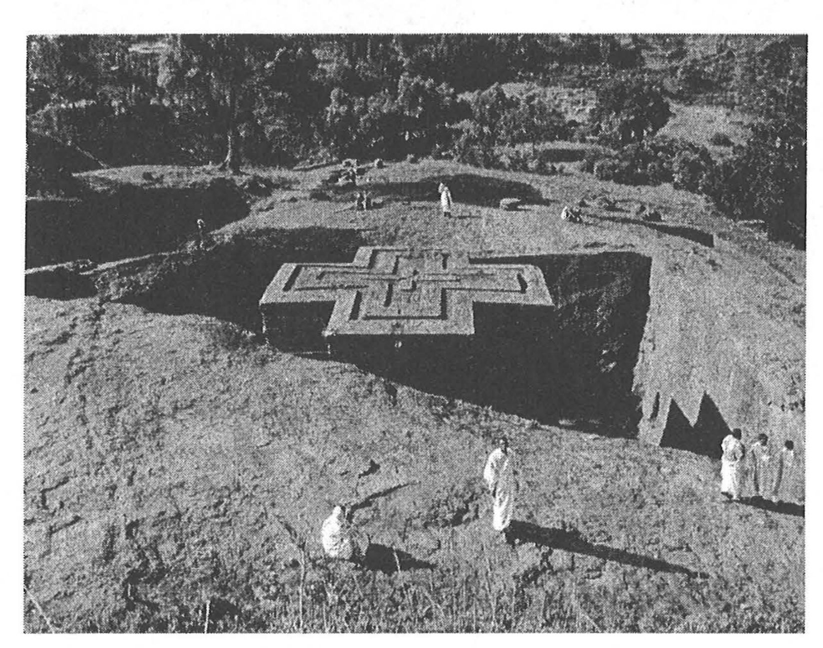
Rodchenko. *Construcción espacial*. 1920

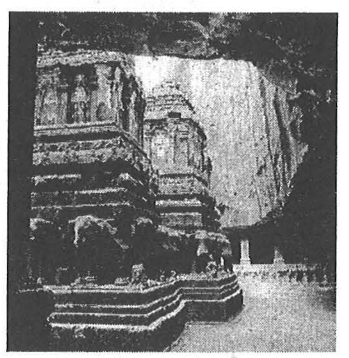
Unas décadas después, un vacío semejante apareció, vinculado al paisaje natural, en las excavaciones realizadas por Michael Heizer en el desierto de Nevada. En su obra *Doble negativo*, incluso, el vacío se prolonga en el vacío.

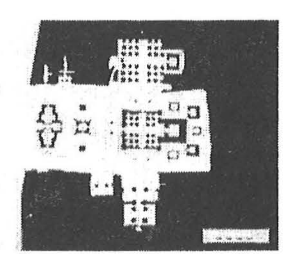


Michael Heizer. *Displaced-Replaced Mass*, 1969 y *Double Negative*, 1969-1970.

La *Construcción espacial* de Rodchenko y las excavaciones de Heizer merecen ser consideradas originales no porque sean novedosas, sinó por su capacidad para proyectarse hacia un origen y una idea, en este caso común. La originalidad y actualidad de ambas construcciones radica en su poder para presentar la idea de unidad que antes presentaron los templos del monte Kailasa, en la India, y las iglesias excavadas por los cristianos coptos en los montes de Lalibela, en Etiopía. También las piedras alzadas pues, como los templos excavados, hicieron significativa la relación entre el sólido y el vacío.







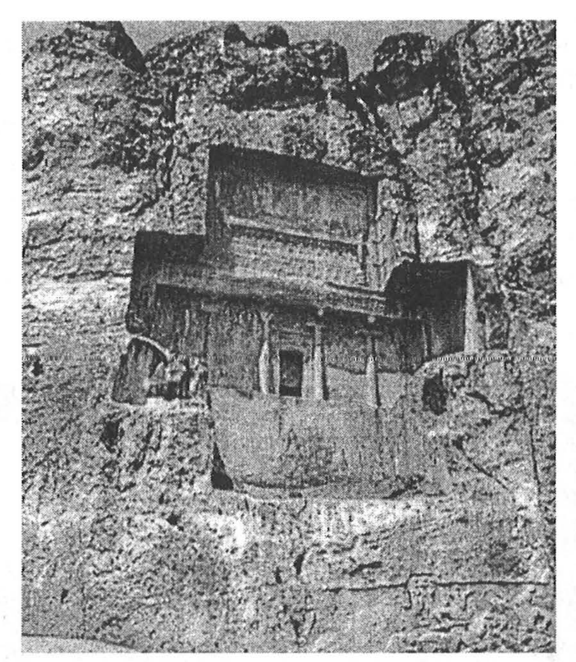
Templo de San Jorge. S. XIII. Lalibela, Etiopía, y templo en el monte Kailasa. S. VIII. Ellora. India.

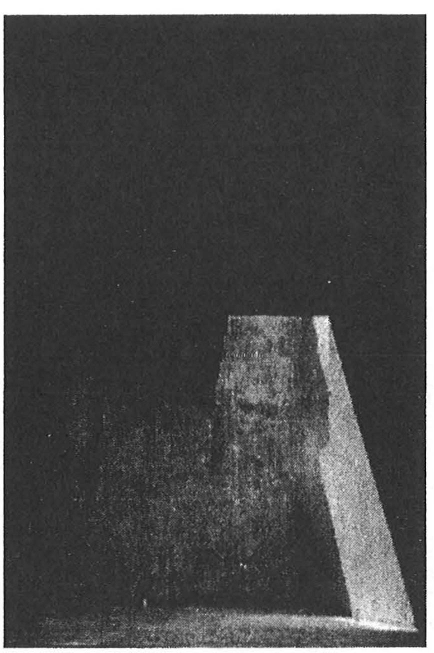
Para producir aquellos templos, los artesanos excavaron la montaña hasta configurar un vacío, abierto al cielo, que dejaba en su interior una construcción monolítica; una construcción que también fue excavada para producir el espacio interior.

Al igual que las piedras alzadas y las estelas funerarias, aquellos templos eran signos que producían lo real; eran *recortes* significativos que confirmaban la presencia del mundo invisible por relación al visible.

En aquellas obras el vacío, ayudado por la configuración del sólido, hacía presente el Espíritu. Al recortar la montaña, los artesanos dejaban que el vacío y la materia se ofrecieran a la *con-templación*, presentando unidos a la sensibilidad los aspectos del mundo que la razón suele presentar separados, llámense vacuidad y plenitud, vida y muerte, instante y eternidad o materia y espíritu.

Las obras de Rodchenco y de Heizer, como las de Oteiza o Chillida, en definitiva, no son invenciones más o menos afortunadas. Son repeticiones creadoras, *recreaciones*, que ponen de manifiesto la presencia del espíritu y de un pasado continuamente presente. Son obras que hablan de un más allá que siempre ha estado aquí, de *algo* desconocido que trasciende, tanto los condicionantes del contexto, como el genio del artista.





Sepulcro de Jerges. Persépolis, siglo V a C. Proyecto de E. Chillida para Tindaya, Fuerteventura.

A partir de los años 30, numerosos escultores comenzaron a componer con vacío. Henry Moore, quizás, fue el más relevante, pues dedicó su vida a producir formas escultóricas en las cuales destaca la presencia del vacío. Algunas esculturas de Moore, de hecho, se configuran como una especie de nudo entre el espacio y la materia.[12]

Rudolf Arnheim fue uno de los primeros en reparar en el valor y significación de las obras de Moore. Consideró los vacíos de sus esculturas singularmente sustanciales, como si hubieran adquirido mayor densidad al configurarse del mismo modo que el sólido. Sugirió, además, que la extensión del universo escultórico hacia el *vacío denso* pudo deberse a que las experiencias de vuelo enseñaron que el aire es una sustancia material contra la que se puede chocar.[13]

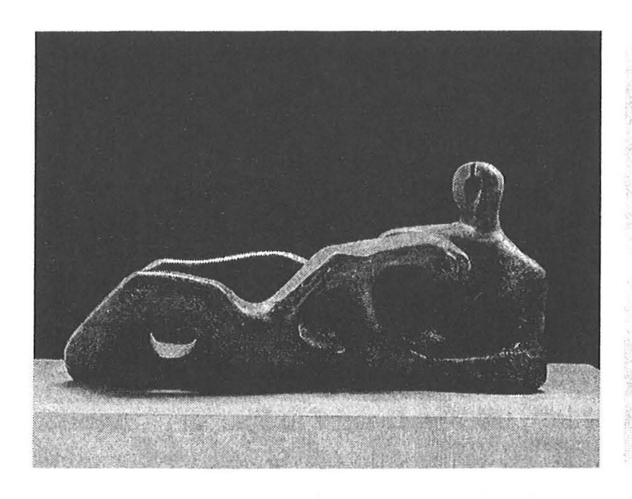
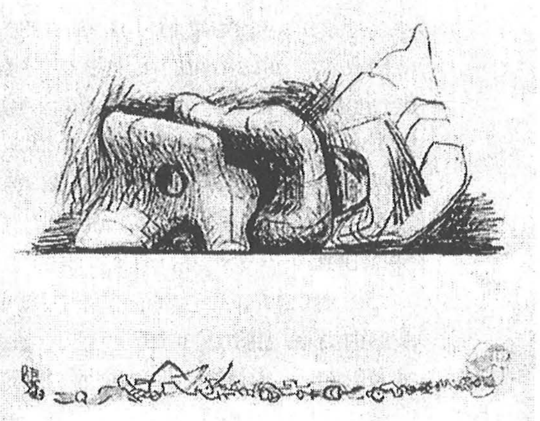
Según Henry Moore, sus esculturas surgieron de una revelación: *cuando hacemos un agujero en un sólido, la unidad física y perceptiva del sólido se acentúa.*

Un día, explicaba el escultor, *me sorprendió que algunos guijarros de los que suelo recoger en la playa tenían agujeros... a pesar de ello, el trozo de piedra no quedaba debilitado...*

Para Moore, un agujero tenía en sí mismo tanto significado como una masa sólida. Dedicándose a sus esculturas, a las *madres con niño*, las *figuras en reposo* (realizadas entre los años 30 y 40), las *formas interiores y exteriores* (realizadas en los 50) y las *figuras reclinadas* (de los 60 y 70), dedicó también su vida a mostrarlo.

Con el tiempo descubrí que forma y espacio eran exactamente la misma cosa... Por ejemplo, para comprender la forma en su completa realidad tridimensional hay que comprender el espacio que desplazaría al quitarla de su lugar.

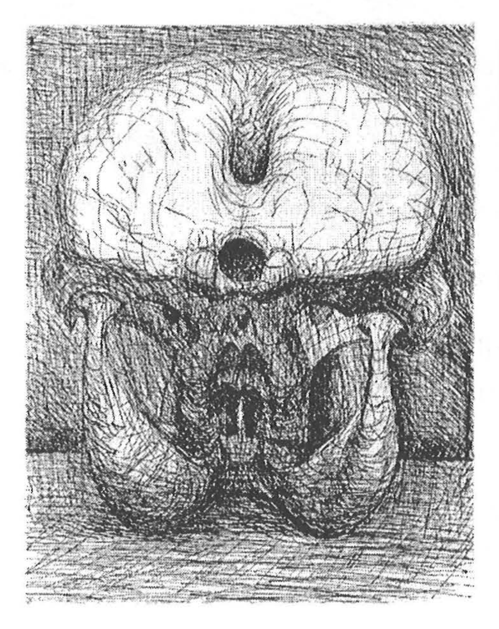
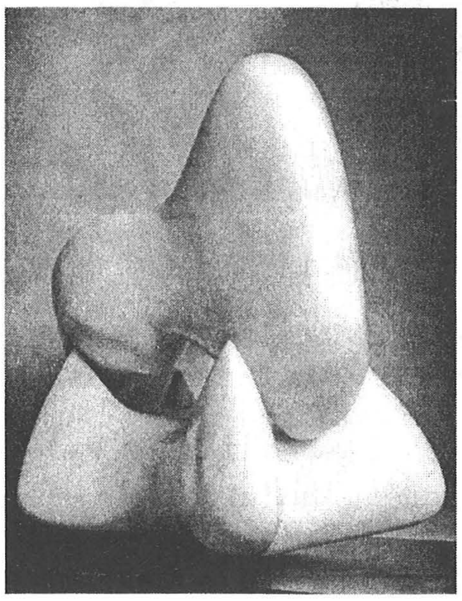
Aristóteles habría estado completamente de acuerdo.

Henry Moore. *Reclining Figure*, 1939 y *Large figure reclining and small motifs*, 1967.

Moore también estaba muy interesado en algunas formas orgánicas. Admiraba, por ejemplo, la configuración de los huesos: *en los huesos hay una estructura de un vigor sorprendente*, escribió.

Sabía que los huesos, tallados o agujereados, sirvieron al hombre como útiles y objetos de ritual, pero estaba más interesado por la plasticidad de sus volúmenes y la continuidad de sus superficies. La cabeza de elefante que le regalaron sus viejos amigos Juliette y Julian Huxley, le sirvió de inspiración, encontrando en ella *...las cualidades de todos los esqueletos, partes duras y sólidas y otras delgadas casi de papel.*

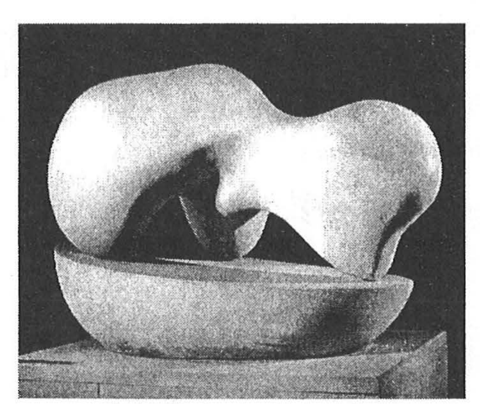
Henry Moore. *Elephant Skull*. 1969 y *Skull*, 1969.

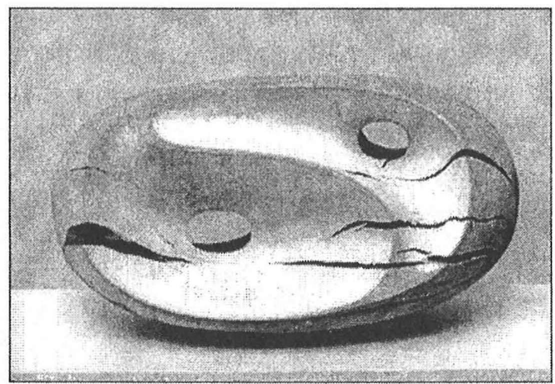
Años antes, Elie Faure, frente a los esqueletos reunidos en el Jardin des Plantes de París, había escrito lo siguiente: *ved la construcción armoniosa de cada uno de ellos, las cabezas de los huesos jugando en los alvéolos... el ánfora de la pelvis...*

... Es bien pobre el que no sabe ver, por ejemplo, en un cráneo de hombre o de animal, no sólo un paisaje admirablemente ordenado con sus valles y sus colinas... sino también una escultura perfecta con su equilibrio asimétrico, sus planos silenciosos, sus líneas huidizas, sus protuberancias expresivas y sus perfiles sinuosos y puros. Y cuando el hombre y sus obras aparecen sobre la tierra, ¿es tal vez casualidad... que un submarino se parezca a un pez, un avión a un pájaro... una vela a un ala, lo cual, por otro lado, recuerda el idealismo naturalista de Semper.[14]

Del mismo modo, observando y dibujando huesos, Moore confirmó que el vacío no debilita al lleno, sino que lo refuerza, tanto desde el punto de vista formal como desde el relativo a la resistencia. El ingeniero francés Robert le Ricolais, por otro lado, llegó a la misma conclusión: las concavidades y los microscópicos vacíos alveolares de los huesos refuerzan la resistencia. Pero ésta era una coincidencia esperable, pues el orden topológico que Ricolais descubrió en la configuración de los huesos era también el orden de las esculturas de Moore.

Las obras de Moore, por lo tanto, tampoco eran invenciones afortunadas. Recreaban las formas orgánicas y se recreaban, a su vez, del modo en que lo hacían las sinuosas esculturas de Jean Arp y Barbara Hepworth.





Jean Arp. *Concrétion humaine*, 1933 y Barbara Hepworth. *Tides I*, 1946.

A partir de los años 50, Eduardo Chillida comenzó a componer dibujos, *collages* y esculturas, destacando la presencia del vacío como configuración positiva.

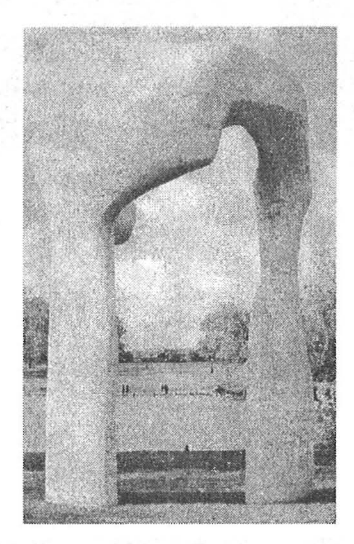
Los vacíos que aparecen en sus obras, al igual que los vacíos de las obras de Moore, no compiten con los llenos, sino que se integran con ellos para concederles sentido y configurar una unidad de orden superior. Todas las obras de Chillida, los *bajo relieves en madera*, los *elogios* de la arquitectura y la luz, las *estelas*, los *lurras*, las *gravitaciones*, incluso las obras no construidas, como su *Homenaje a Hokusai*, junto al Fujiyama, o la excavación de Tindaya, son ejemplos de ello.

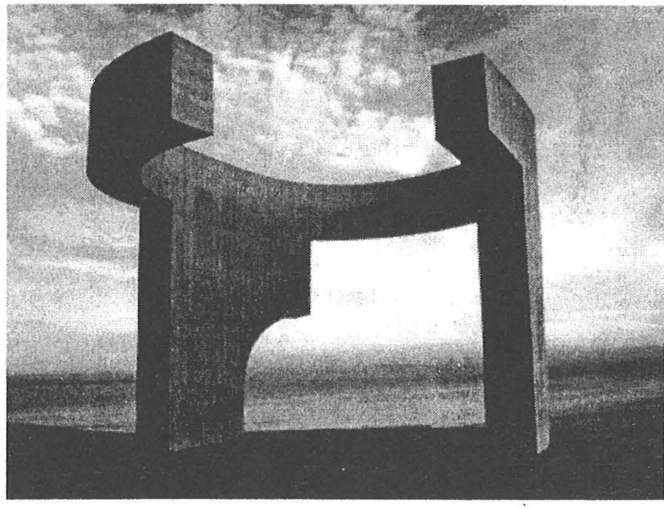
¿El espacio?, se preguntaba Chillida: *no hablo del espacio situado fuera de la forma, que rodea al volumen y en el que viven las formas, sino del espacio generado por las mismas. Para mí no se trata de algo abstracto, sino de una realidad tan corporal como la del volumen que lo abarca.* En el fondo, explicaba Chillida, *yo me revelo contra Newton. Ya se que no tengo nada que hacer, pero mis esculturas se revelan. He utilizado mucho peso en mi trabajo para revelarme contra el peso.*

La presencia y significación del vacío en las obras de Chillida se puede remitir, tanto al arte y el pensamiento oriental, como al pensamiento de Heidegger: al arte y el pensamiento oriental, porque en ellos, como en la obra de Chillida, el vacío remite a la plenitud; al pensamiento de Heidegger, porque considera el objeto como una presencia significativa que *hace* poéticamente del espacio un lugar habitable.

Según Heidegger *un puente es un lugar. Como tal cosa otorga un espacio* (coliga la tierra como paisaje en torno a la corriente) *en el que están admitidos tierra y cielo, los* (signos) *divinos y los mortales* (los hombres). [15]

De acuerdo con esta interpretación, la forma (una *taula* o el puente al que se refería Heidegger en sus escritos) no es algo que se instala y se construye en un lugar, sino *algo* que determina y construye el lugar. Esto ocurre porque no hay hombre y además espacio: *yo nunca estoy solamente aquí como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, es decir, aguantando ya el espacio, y sólo así puedo atravesarlo*, escribió el filósofo alemán.





Henry Moore. *The Arc*, Londres, 1979 y Eduardo Chillida. *Elogio del horizonte*, Gijón, 1990.

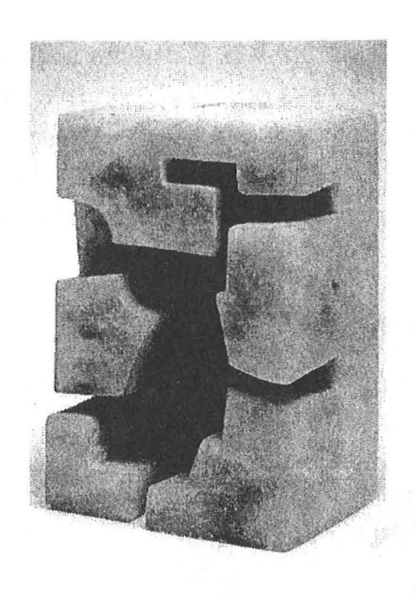
En el libro *El arte y el espacio* (*Die Kunst und der Raum*) publicado en el año 1969 e ilustrado con *siete lito-collages* de Chillida, Heidegger explicó que *espaciar* significa talar, liberar lo selvático: ... *el espaciar conlleva lo libre, lo abierto, para un situarse y habitar del hombre*. Espaciar es dar curso a los sitios para que el hombre pueda habitar.

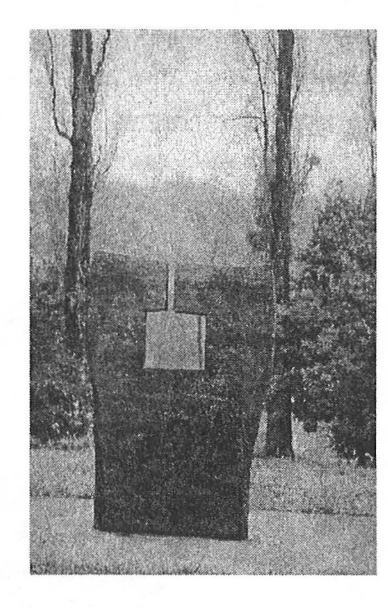
Al espaciar, ...*el vacío deja de ser nada; también carencia*.... El vacío se convierte en templo.

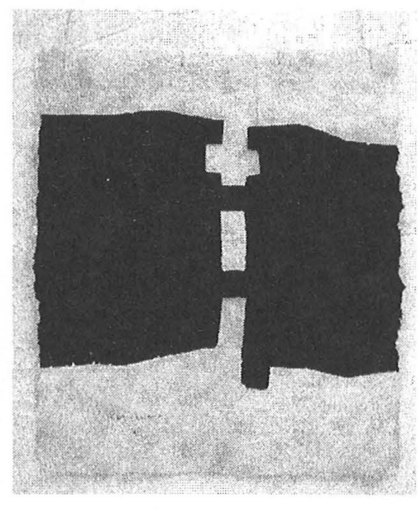
La plástica: una corporeización de la puesta en obra de los sitios; y en ellos una apertura de parajes que conceden el habitar humano y la pertenencia de las cosas, encontrándose, relacionándose, escribió Heidegger. No es casual que algunas esculturas de Chillida lleven por título, *lugar de encuentros;* también *estelas*.

Entendidas de esta manera, las esculturas y los templos citados determinan y construyen lugares que antes no existían, activan el espacio vacío para convertirlo en un acontecimiento existencial.[16]

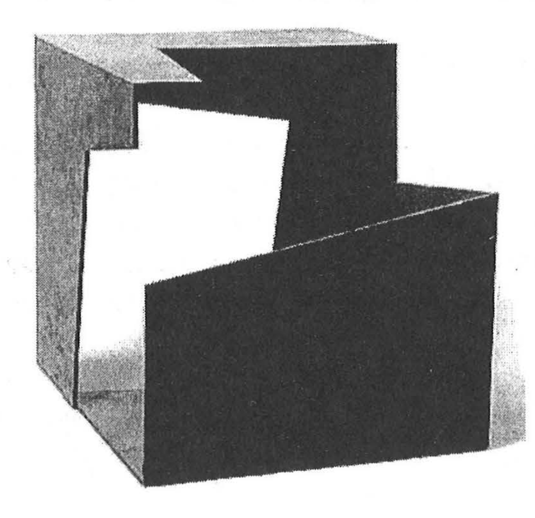
En rigor, escribió Ina Busch, toda la obra de Chillida (al igual que la obra de Oteiza y Moore), puede referirse a una sola idea que informa *del comedimiento y de la humildad del artista respecto a ese desconocido que tiene que configurar.*[17] Es la vieja idea que antes se expresaba con las palabras *coincidentia opposittorum* y que el escultor Jorge de Oteiza pretendía explicar con las siguientes palabras: *yo busco para la estatua una soledad vacía, un silencio espacial abierto que el hombre pueda ocupar espiritualmente.*[18]

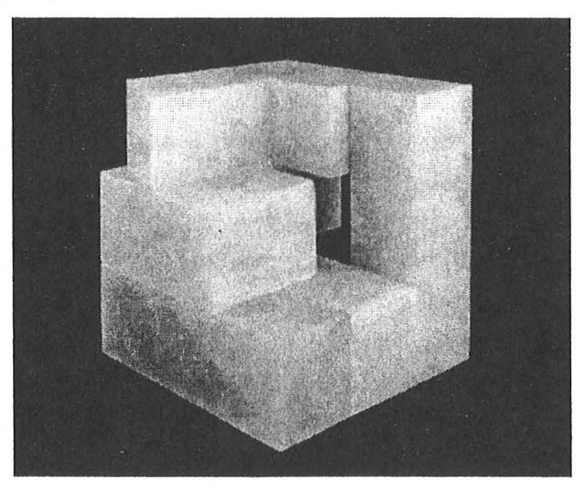






Eduardo Chillida. *Elogio de la luz*, 1969, *Elogio del cubo. Homenaje de Juan de Herrera*, 1990 y *Gravitación. Homenaje a San Juan de la Cruz III*. 1991.





Jorge de Oteiza. *Caja metafísica*, 1958 y *Cubos abiertos. Espacios interiores. Retenciones de luz*. 1972.

Sobre el vacío en la pintura.

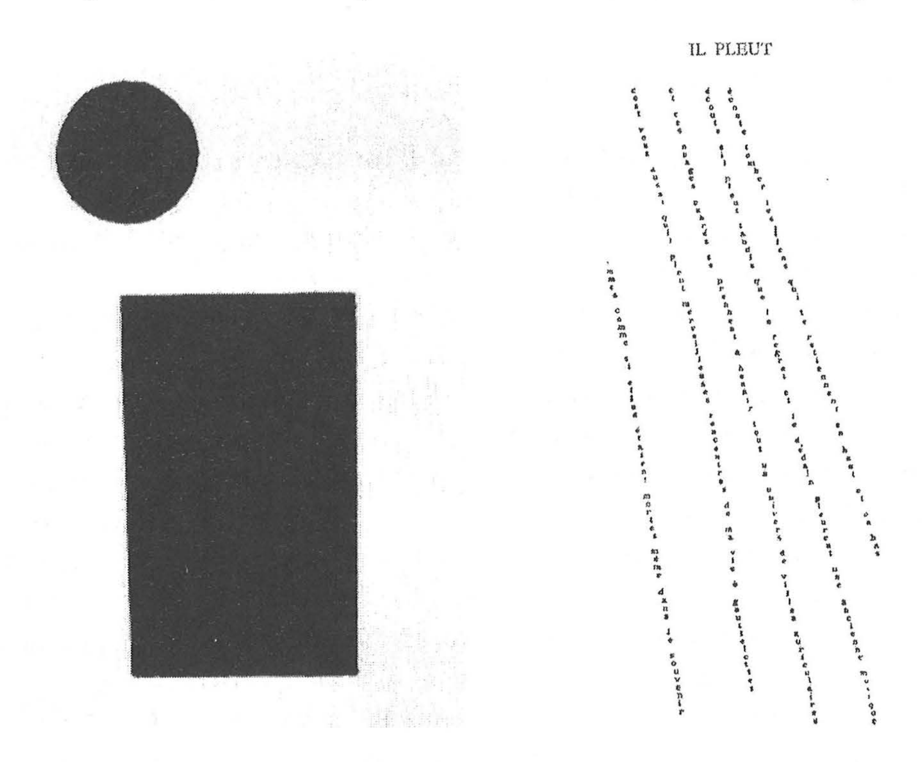
El fondo vacío sobre el que aparecen suspendidas las figuras representadas en las paredes de cuevas por los hombres del paleolítico ha sido relacionado con el *espacio de la fantasía* o espacio de la imaginación.

Después de analizar las representaciones de los primitivos, los niños y las personas sin formación en el dibujo, el psicoanalista francés Sami-Ali concluyó: *...el espacio de la representación empieza a existir por medio de la proyección latente de las dimensiones del cuerpo propio. Su realidad es función de la espacialidad del sujeto que ella* (la proyección) *prolonga en el mundo exterior,* lo cual confirma, de paso, las teorías de Schmarsow.[19]

Según Sami-Ali, el acto de dibujar tiene la función de sugerir un más allá de lo visible. *Por eso el vacío no es ausencia de ser, sino ser que hechiza por su ausencia...* Cualquier grafismo, según Ali, es siempre una metamorfosis del cuerpo humano.

El *espacio de la fantasía,* se presenta así bajo dos formas complementarias: *un espacio bidimensional, que se confunde con la superficie de la hoja y está sujeto a las vicisitudes de una actividad gráfica,* y un espacio *que se apoya en la dimensión topológica primitiva, que incluye la dimensión de profundidad.* En este caso se encuentran las transparencias de las pinturas prehistóricas, los dibujos de los niños y algunas obras de Klee, en las cuales las partes ocultas se perciben como si los objetos fueran transparentes.

Los *Calligrammes* literarios publicados por Guillaume Apollinaire en año 1918, aunque de otro modo, también transmutaron el fondo blanco del papel en un vacío cargado de significado. Un vacío comparable al que aparece en la caligrafía y pintura oriental, pero también en las pinturas de Mondrian, van Doesburg o Malevich.



Kasimir Malevich. *Círculo y rectángulo,* 1915 y Guillaume Apollinaire. Caligrama *Il pleut.* 1913-1916.

El poeta Octavio Paz, sobre los caligramas de Apollinaire, escribió lo siguiente: *...evocan la tela del cuadro o la hoja del álbum de dibujos; y la escritura se presenta como una figura que alude al ritmo del poema.*

Entre la página y la escritura se establece una relación, nueva en Occidente y tradicional en las poesías del Extremo Oriente y en la arábiga, que consiste en su mutua interpenetración. El espacio se vuelve escritura: los espacios en blanco representan al silencio (y tal vez por eso mismo), dicen algo que no dicen los signos.[20]

Los pintores orientales saben que cualquier escribiente chino es un artista, pues no distingue entre ideogramas y pintura. Si quiere pintar, no necesita cambiar de materiales: el mismo pincel, la misma tinta, el mismo papel de seda le sirven para ambos usos.



Caligrafías tradicionales japonesa y china.

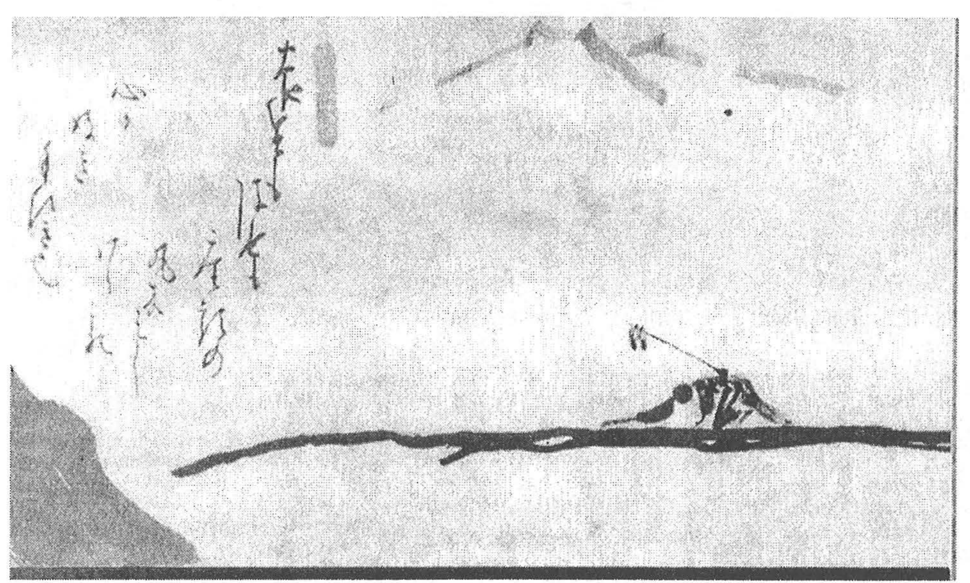
Según François Cheng, *en la óptica china el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y actuante. Ligado a la idea de alimentos vitales y al principio de alternancia yin-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde alcanzar la verdadera plenitud.*[21]

La unión de los dos principios cósmicos que interactúan cíclicamente en la naturaleza, expresados en Oriente por las palabras *yin* y *yang*, se acepta en oriente como una norma de vida fundamental (*Tao*); una norma que pretende el acuerdo del hombre con un orden trascendente fundamentado en la unidad de todas las manifestaciones polares que se alternan y complementan, así como en la presencia en cada una de su contraria. La figura simbólica que expresa gráficamente este principio es el *taijitu*, un círculo compuesto por dos partes complementarias, una blanca y otra negra, las cuales, aunque separadas por una línea en forma de S, incluyen pequeñas partes de sus contrarios: un círculo negro, en la parte blanca, y uno blanco, en la negra.

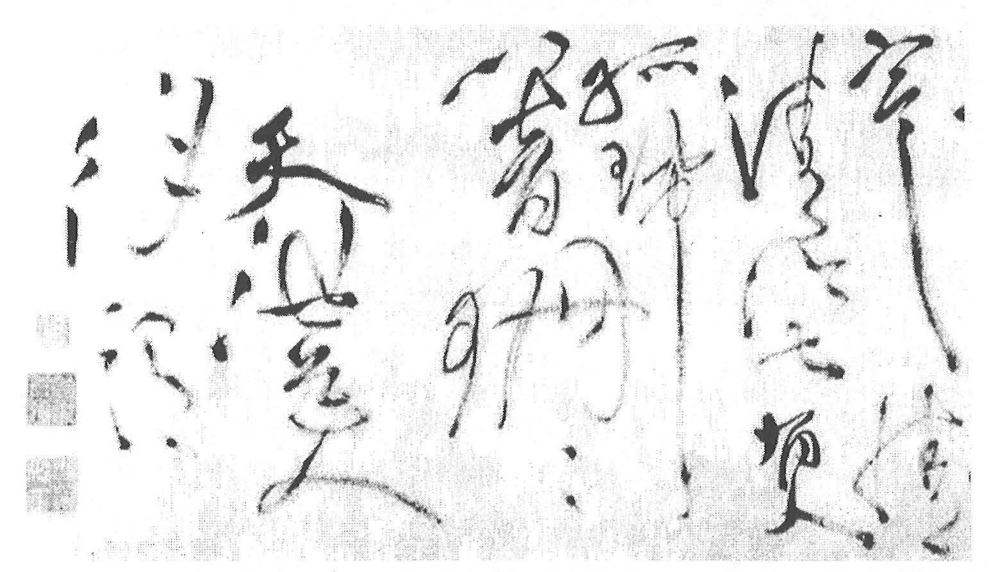
En el arte chino y la pintura caligráfica, el principio *yin-yang* representa la unidad entre la oscuridad y la luz, la tierra y el aire, la inconsciencia y la conciencia, la noche y el día, el reposo y la actividad. Este principio se encarna en el par lleno-vacío y se expresa en la diferencia entre tinta concentrada y tinta diluida.

En la pintura japonesa, como en la china, la mayor parte del cuadro está vacío. El vacío y la soledad alrededor de la figura (que se define mediante la tinta concentrada), hacen que el conjunto adquiera gran riqueza evocadora.

Según Jean Rivière, *el artista ha sabido disponer su objeto y rodearlo de nada, en una soledad pictórica absoluta... esta soledad que habla, este vacío que se impone y atrae, son una nada que es a la vez un todo.*[22]



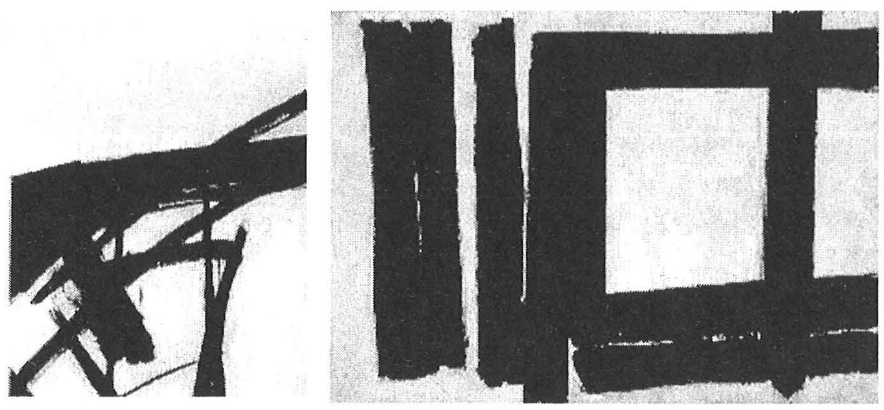
Hakuin Ekaku. (1685-1768). *Ciego cruzando un puente.*



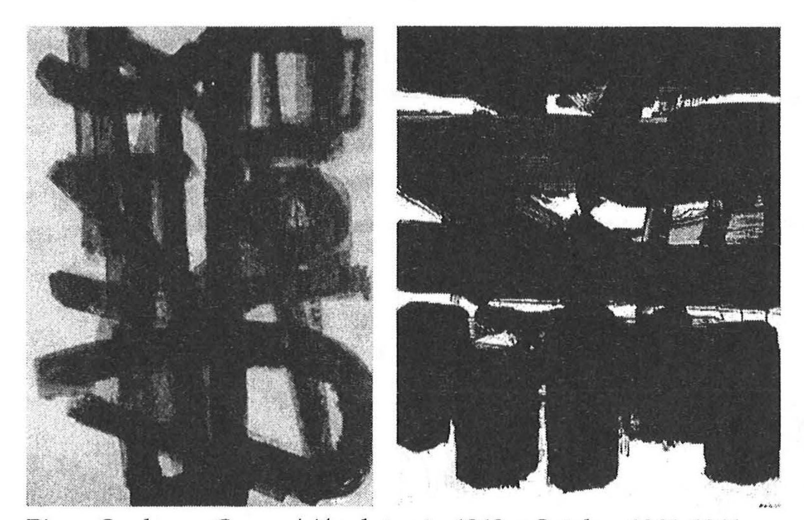
Xu Wei. 1521-1593. Caligrafía.

Hacia la mitad del siglo XX, dos décadas después de que el vacío se convirtiera en el protagonista de algunas pinturas abstractas, aparecieron en Europa y los Estados Unidos unas pinturas muy diferentes. Eran más libres y contenían unos pocos trazos oscuros. También hacían del vacío una presencia significativa, pero se caracterizaban, como las orientales, por mantener sobre el lienzo el movimiento de la mano del pintor.

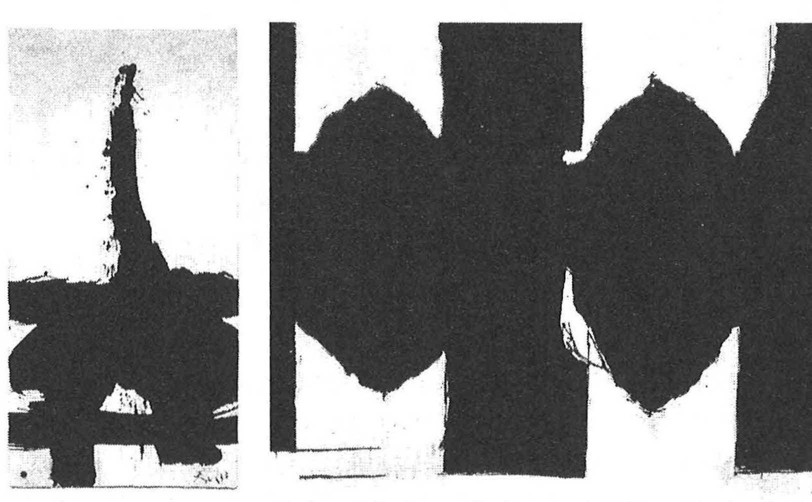
Estas pinturas se agruparon bajo el confuso nombre de *expresionismo abstracto* y entre ellas se encuentran obras de Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Tobey, Sam Francis, Georges Mathieu y Pierre Soulages, entre otros.



Franz Kline. *Initiale*, 1950 y *Nº 7*, 1952.



Pierre Soulages. *Composición abstracta*, 1948 y *Octubre, 1964*. 1964.



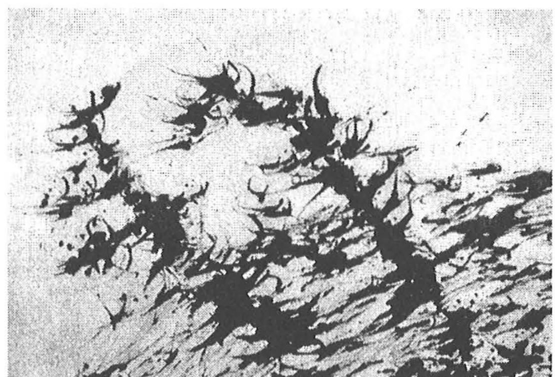
Robert Motherwell. *Samurai*, 1973 y *Elegía a la República española*, 1974.

La influencia de la filosofía y el arte oriental en el expresionismo abstracto fue muy relevante. El pintor Mark Tobey, por ejemplo, aprendió con el pintor Ting Kuei los significados y técnicas relacionados con el arte y la caligrafía oriental.[23]

Pero al margen de las influencias concretas, es posible observar en muchas pinturas realizadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX un estrecho vínculo con el arte oriental. Este vínculo se refiere a la presencia del vacío, por un lado, y la relación que las pinturas permiten establecer entre lo pintado y el cuerpo del contemplador.

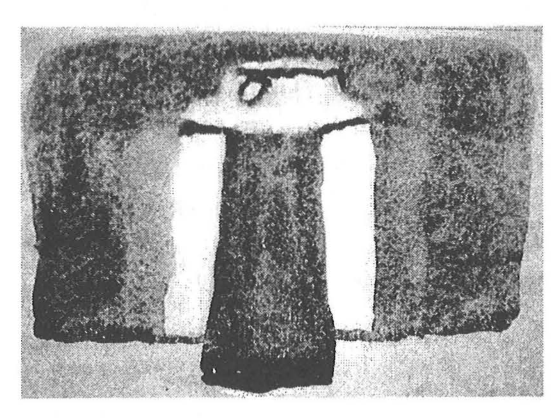
Al igual que la pintura japonesa *sumi-e*, espontánea y caligráfica aunque largamente meditada, estas pinturas mantienen el movimiento del brazo del pintor y permiten, a la vez, que el cuerpo del contemplador se proyecte virtualmente dentro. Algunas obras de Henri Michaux son ejemplos de ello.

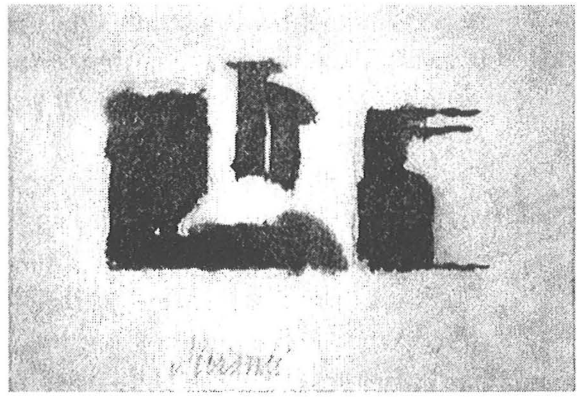




Kano Eitoku. (1543-1590). *Aldea de montaña*. Henri Michaux. Sin título. 1959.

En las obras del pintor boloñés Giorgio Morandi, sin embargo, la presencia del vacío destaca sobre el movimiento y la profundidad virtual. El objetivo del pintor, al menos en las acuarelas, es que unas pocas pinceladas consigan que la parte no pintada tenga más presencia real que la pintada.





Giorgio Morandi. *Naturalezas muertas*. 1962 y 1963.

Según Carlo Bertelli, en las acuarelas de Morandi, *la llamada a los arcanos de la filosofía Zen está presente casi de una manera irresistible... porque, por el carácter casi escritural que poseen... muestran relaciones que desnudan los objetos de todo significado material, convirtiéndolos en elementos de meditación.*[24]

También en el jardín *Zen*, aparentemente alejado de la pintura, se expresa lo mismo. El vacío enmarcado del templo-jardín, *paisaje seco* o *karesansui*, es modelo del paraíso, *cercado*, sobre el que emergen rugosas piedras, *islas de los bienaventurados*. Allí el acontecimiento natural, azarosamente producido, es *go-shintai*, morada de la divinidad.

Las piedras que se disponen en el jardín seco japonés dicen lo mismo que las figuras rodeadas de vacío en el arte occidental. Esta fue la principal lección que aprendió el escultor norteamericano Isamu Noguchi en los jardines de Kyoto.

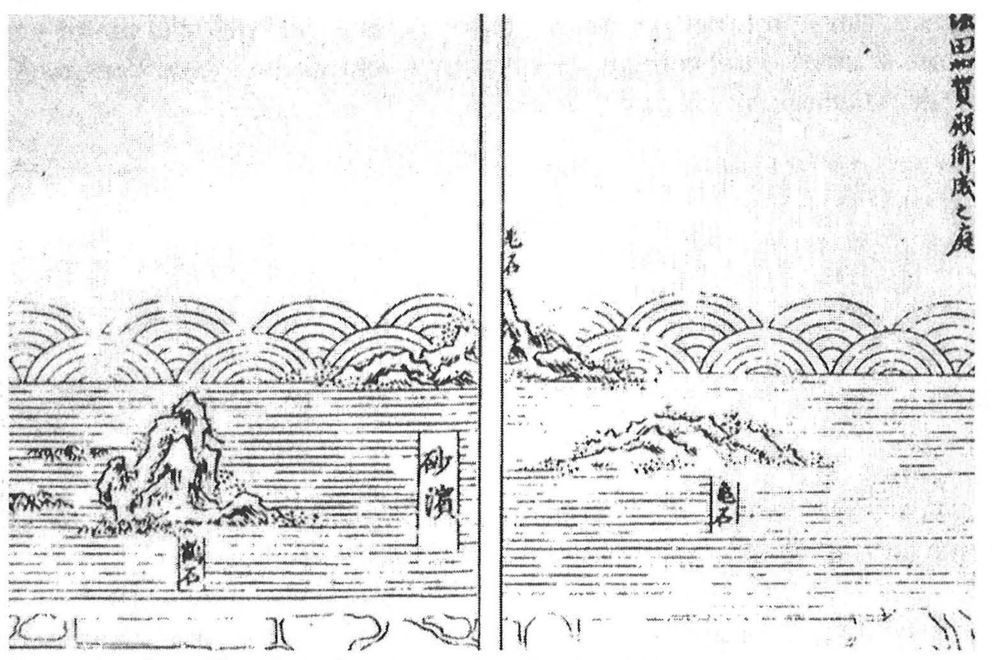


Ilustración de un libro de jardinería japonés del siglo XVII.

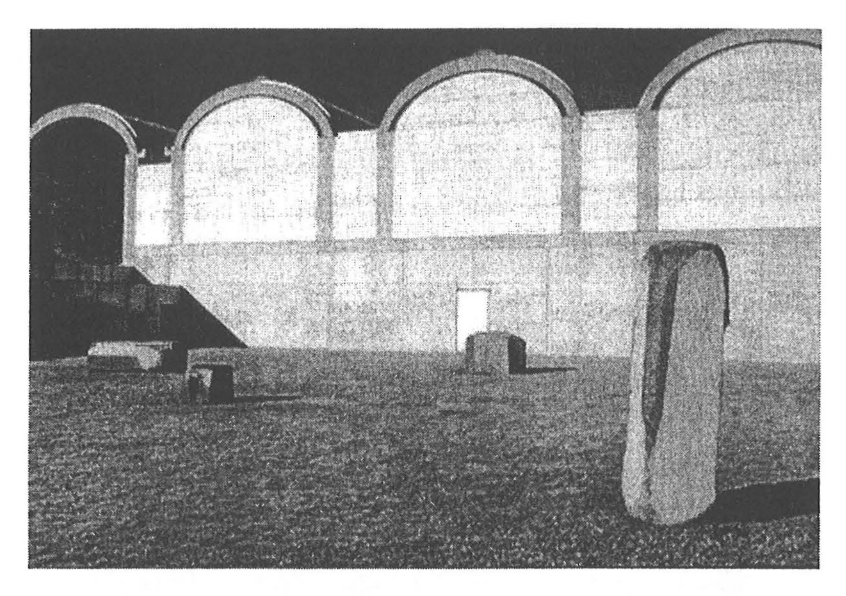
Primero aprendió, con Brancusi, el lenguaje de las vanguardias abstractas. Entonces realizó las obras tituladas *earthworks* (trabajos sobre el suelo) y que recuerdan, tanto los conjuntos prehistóricos de Newark (en Ohio, USA) y Avebury (en Inglaterra), como las obras *tumbadas* del escultor Alberto Giacometti.

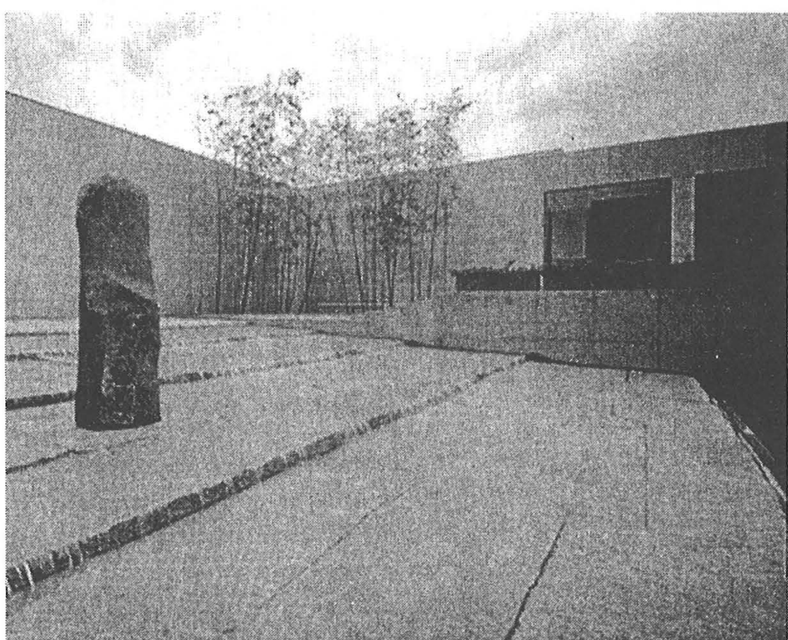
Estaba convencido de que la escultura se debía fundir con la arquitectura porque el objetivo de ambas, según el escultor, era la creación de espacios.

Hay un punto en el cual la arquitectura se convierte en escultura y la escultura se convierte en arquitectura; en algún punto se encuentran. Tenemos que descubrir cual es ese punto, escribió en el año 1948, en la revista *Architectural Forum*.

Unos años después, entre 1961 y 1966, colaboró con el arquitecto Louis Kahn en el diseño del área de juegos para el Levy Memorial en los jardines Riverside de Nueva York. Resultado de aquella experiencia fue el proyecto de Kahn para un convento de dominicas.

Cuando el hombre prehistórico comenzó a levantar grandes piedras, estaba poniendo el espacio en el mundo. Noguchi, Moore, Oteiza o Chillida, sólo continuaron la obra de aquellos hombres prehistóricos. El vacío, gracias a sus obras, renovó su significado; un significado que tiende a desvelar sin necesidad de palabras el misterio del ser.





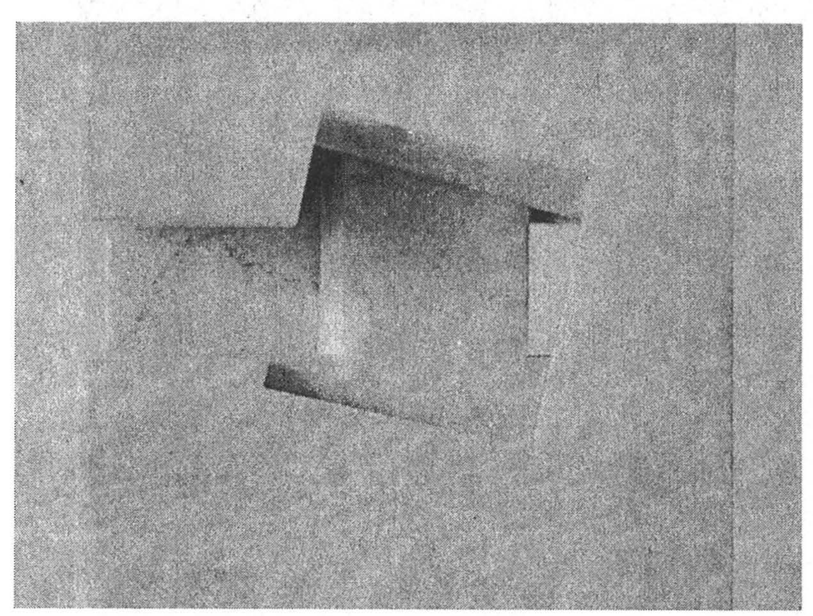
Isamu Noguchi. *Constellation* (para Louis Kahn, en el Museo Kimbell), 1980-83.
Jardín del museo Domon Ken, Sakata, Japón, 1984.

Es posible que la *Nada* con mayúsculas que Oteiza encontraba en las piedras alzadas y en las pinturas de Mondrian y Malevich, responda a *la esencia vacía del arte moderno* con el vacío como esencia. Y es posible que el vacío que reaparece en el arte moderno consiga que cuando el hombre mire al mundo (en su obra), el mundo le devuelva la mirada.[25] En arquitectura existen ejemplos que señalan en esta dirección. Frente a la arquitectura-escultura que se convierte en espectáculo de sí misma, la arquitectura que se *proyecta* hacia la Idea.

La necesidad y la libertad, como el objeto y el sujeto, se encuentran sólo en la idea, pensaban los idealistas. El artista, en tal caso, sólo tiene que dejar que aquello que produce se *proyecte* hacia ella. *El proyectista siempre tiene la esperanza de que el edificio, de algún modo, se cree a sí mismo*... escribió Louis Kahn.

Nietszche, tan alejado de Kahn, coincidía: *los artistas saben demasiado bien que cuando ellos no hacen algo voluntariamente, sino por necesidad, su sentimiento de libertad... alcanza sutilmente sus cotas más altas.* (En *Sobre la genealogía de la moral*).

De acuerdo con Alejandro de la Sota, *sigamos el ejemplo de Chillida.... Si en las demás artes... fuéramos capaces de imitar a Chillida en sus esculturas, habríamos hecho buen arte.*[26]



Eduardo Chillida. Homenaje a la Arquitectura I. 1968.

NOTAS

1- Conocemos la concepción atomista del mundo de Leucipo y Demócrito a través de otros, como Simplicio y Aristóteles. Simplicio, por ejemplo, afirmaba que Leucipo postuló los átomos como elementos innumerables y en perpetuo movimiento, y que el número de sus figuras es ilimitado. En su obra titulada *Física* (28.4), explicó que Leucipo identifica los átomos con el ser, porque la naturaleza de los mismos es compacta y plena; que dichos átomos se desplazan en el vacío, al cual Leucipo llama no-ser, *si bien afirma que no es menos real que el ser.* (De Teofrasto, 67A8)

Aristóteles, por su parte, escribió que Leucipo, concediendo que no existe movimiento sin vacío, afirma que el vacío es el *no-ser* y que nada hay en el ser que no sea (el ser es lleno y completo). Tal ser, continúa Aristóteles, *no es uno, sino múltiple en cantidad, mas son seres invisibles por la pequeñez de su masa. Se desplazan en el vacío* (entendido como no-ser) *y su combinación produce la generación y la corrupción.* (En *Acerca de la generación y la corrupción.* 325a23 - 67A47).

En su obra *Metafísica* (985b4 - 67A6), escribió que, *Leucipo y su compañero Demócrito dicen que los elementos son lo lleno y lo vacío, llamando a uno ser y al otro no-ser, y que de estos el primero es sólido y el segundo sutil, por lo que dicen que el ser no es más real que el no-ser y el sólido más real que el vacío. Asimismo dicen que estas son las causas de los seres... postulando lo sólido y lo vacío como principios de las cualidades...* Para Aristóteles, los atomistas incurrieron en la contradicción de reconocer a lo que no es (al vacío) cierto modo de ser.

Véase *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos.* Ed. Alianza. 2001.

2- Aristóteles. *Acerca de la sensación y de lo sensible.* 442a29 (68A119). Ibid pag. 319.

3- Eckehart escribió: *una copa no puede contener dos bebidas diferenciadas a un mismo tiempo; si ha de contener vino tendremos que vaciarla necesariamente del agua; la copa deberá estar vacía hasta la última gota. Del mismo modo, si quieres llenarte de la alegría divina, habrás de desechar necesariamente de ti todas las criaturas. Por eso dice San Agustín: "vacíate para que estés lleno, no ames para que aprendas a amar, aléjate de ti para que puedas encontrarte". Cuando decimos que es preciso que esté vacío lo que ha de contener algo, hablamos con entera propiedad...*

.... El estar vacío transforma la Naturaleza: el vacío hace que el agua suba a la montaña y produce otros admirables efectos de los que no hemos de tratar aquí.

Eckehart (1260-1327). *El libro del consuelo divino.* Ed. Aguilar, 1977. Pags. 33 y 34.

En la pintura de Duccio di Boninsegna, contemporáneo de Eckehart, se pueden observar unos fondos vacíos pintados de color dorado que espiritualizan la escena, siguiendo la tradición bizantina. Según Panofsky, Duccio resolvió el problema de la creación de un espacio pictórico. Pero los fondos antinaturalistas de Duccio, a diferencia de los naturalistas de Giotto, dan a la escena un aspecto irreal, destacando, como ocurre en el arte oriental, su carácter trascendente y metafísico.



Duccio di Boninsegna. La llamada a los Apóstoles Pedro y Andrés. 1308-11.

4- Según Kant, percibimos el espacio como real porque es la forma bajo la cual se nos aparecen los objetos externos. Sólo presuponiendo intuitivamente el espacio, podemos representarnos las apariencias externas como algo definido por relaciones espaciales. El proceso mediante el cual convertimos el espacio en una realidad cuantificable sería a grandes rasgos el siguiente. Primero, la mente pone el espacio en el mundo. Después comprueba, mediante la matemática y la geometría, que dicho espacio se encuentra sujeto a un orden. La forma espacial, finalmente, aparece como orden inteligible. De esta manera, la mente sólo descubre en la experiencia lo que antes puso en ella.

5- Entrevista con Jacques Derrida. Hèléne Viale. *Diagonal* nº 73. Agosto 1988. Pags. 37-39.

6- Jorge de Oteiza. *¡Quousque tandem...!*. Ed. Pamiela. 5ª Ed. S. f. Ilust. 43 a 53.

7- El problema de la configuración del vacío en el arte admite muchas interpretaciones posibles.

La interpretación poética, por ejemplo, ha sido desarrollada por Gaston Bachelard (*La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1965-1957), con el fin de *determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados*, es decir, *el espacio captado por la imaginación, el espacio vivido*. La espiritualista puede apreciarse en el *Libro del Tao* de Lao Zi, en *Elogio de la sombra* del poeta Junichiro Tamizaki o en la obra *Vacío y plenitud* de François Cheng. La interpretación plástica y artística, bien en clave idealista o naturalista, ha sido desarrollada por los estudiosos de la estética de la segunda mitad del siglo XIX.

Algunas de estas interpretaciones han sido recopiladas, entre otros, por Guido Morpurgo-Tagliabue, en *La estética contemporánea,* por Renato de Fusco, en *La idea de arquitectura* y por Cornelis van de Ven, en el libro *El espacio en arquitectura.*

Otra interpretación posible es la esencialista, como la de Kosme de Barañano, quien, en el artículo *Geometría y tacto: la escultura de Eduardo Chillida* (del catálogo de la exposición *Chillida. 1948-1988,* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre los años 1998 y99) se ha referido a los escritos de Heidegger *Construir, habitar, pensar* y *El arte y el espacio* para justificar la obra de Chillida. El libro (tesis doctoral) *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura,* de Fernando Espuelas, señala otros enfoques posibles del espacio vacío (realidad física, atributo de la arquitectura, significación, signo del universo, en el ámbito personal, etc.) que añaden valor a un problema imposible de agotar.

8- La *idea* que aquí se persigue se entiende en su sentido original, es decir, como forma suprasensible o aspecto esencial de las cosas que se ofrece a la visión intuitiva. Platón, sin embargo, negaba que las ideas pudieran manifestarse en el arte de representación (*mimesis tejne*), pues sólo se ponían de manifiesto en la dialéctica cuando ésta iluminaba progresivamente la esencia de las cosas (mediante la afirmación y la negación) para determinar su participación en el *logos.* El arte, en consecuencia, sólo podía aproximarse a la *idea* mostrando un aspecto parcial de la realidad, es decir, como ídolo (*fantasma* o *eidolon*) que la falsifica. Es sabido que Platón rechazó explícitamente las artes de imitación, como la poesía y la pintura, por *alejarse de la naturaleza en tres grados.* La pintura, se preguntaba, *¿es la imitación de la apariencia o de la realidad? De la apariencia,* contestaba. *El arte de imitar está, por consiguiente muy distante de lo verdadero, y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una pequeña parte de cada una.*

Véase Platón. *La República.* Espasa Calpe. Madrid, 1975. Pag. 280.

Para que la *idea* pudiera ponerse de manifiesto en el arte, el artista (*tejnikon*) debía sacrificar su libertad y originalidad en favor de la ley. Esto fue lo que ocurrió, según Platón (y mucho después, curiosamente, Hildebrand y Worringer), con las representaciones abstractas y regladas del arte egipcio.

Fue Aristóteles el que, al determinar el concepto de *mímesis* refiriéndolo a una realidad donde *lo disperso se encuentra reunido en un todo,* consideró la posibilidad de que el artista dejara de ser un mero copista, falsificador de la realidad, para convertirse en un corrector de sus imperfecciones. En este caso el artista podía aprehender la belleza ideal y reflejarla en la forma de sus obras poéticas. Véase Aristóteles. *El arte poética.* Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1964. También pueden consultarse, Erwin Panofsky. *Idea.Contribución a la historia de la teoría del arte.* Ed. Cátedra. 1998-1924, y Morpurgo-Tabgliabue. *La estética contemporánea. Una investigación.* Ed. Losada. Buenos Aires, 1971..

Más tarde, con el idealismo de Hegel, la belleza volvió a considerarse la manifestación sensible de una idea absoluta, y el arte, el modo fundamental de autorrealización del espíritu absoluto por medio del hombre. Pero esta interpretación, estrictamente idealista, pronto se debilitó bajo la influencia del empirismo y la psicología, conduciendo a la confusión entre Idea y ocurrencia, y entre lo original y la novedad.

9- Véase Adolf von Hildebrand. *El problema de la forma en la obra de arte.* Visor Ed. Madrid, 1988 (1893).

Hildebrand es conocido por la distinción que realizó entre la *visión lejana* (la visión que nos presenta el objeto en dos dimensiones, su unidad y las relaciones entre los elementos que lo constituyen), la *visión cercana* (la que deja de atender a la totalidad y requiere del tiempo y el movimiento ocular) y la *visión táctil* (una especie de barrido ocular). También relacionó la abstracción con la visión distante y plana que tenemos de los objetos ya que ésta nos proporciona una imagen uniforme que *libera a la naturaleza del cambio y del azar* (pag. 41) y, *donde la forma real (daseinsform) alcanza la verdadera unidad* y la *plena fuerza expresiva de la forma.* Pero fue un escultor afectado por una especie de aversión hacia las cualidades espaciales de la obra de arte. A pesar de ello, tuvo una enorme influencia en el arte y la estética del siglo XX.

Pensaba que las representaciones (pictóricas, escultóricas o arquitectónicas) sólo tienen valor artístico si abstraen en el plano de manera significativa las relaciones espaciales reales. Para él, tenía poca importancia la medida de la profundidad real para la aprehensión del volumen, algo evidente en la pintura, pero no tanto en la escultura y la arquitectura: según su teoría, la escultura *no tiene por qué dejar al espectador en un estado intranquilo o desagradable ante lo tridimensional o lo cúbico... Sólo cuando cause el efecto de un plano, aunque sea cúbica, adquirirá forma artística, es decir, significado para la representación visual.* (Pag. 75).

Para Hildebrand el objetivo del arte es *retirar de lo cúbico lo inquietante.* En el caso de la arquitectura, por ejemplo, el valor artístico residiría en los alzados y no en la configuración espacial.

Hildebrand interpretó desde una perspectiva particular la teoría *purovisualista* de su amigo Konrad Fiedler, según la cual el arte debe entenderse como el desarrollo autónomo de un proceso activo interior (no contemplativo ni intelectual) que va desde la percepción visual (*pura, sensible, intuitiva e imaginativa*) a la expresión clara (*concreta, duradera, rica y significativa*) de lo visto. El objetivo del arte es, por tanto, *configurar lo informe*, es decir, elevarse sobre la naturaleza para conjurar su apariencia visible, fugaz, arbitraria y confusa, obligándola a manifestarse con claridad y poner de manifiesto su ley: *el proceso artístico representa un proceso de la confusión a la claridad, de la imprecisión del proceso interior a la precisión de la expresión exterior*, escribió Fiedler. En tal caso, el contenido de la forma artística es su mismo formarse (*configurarse*) para expresar la ley: para Fiedler e Hildebrand el objetivo del arte no era la belleza, sino presentar la apariencia de las cosas regida por la determinación, el orden y la regularidad.

Véase K. Fiedler. *Sobre el origen de la actividad artística*, de 1887, en *Escritos sobre arte.* Ed. Visor 1990.

Ocurrió que Van de Ven alteró las ideas de Hildebrand relativas al espacio, sacándolas de contexto y concediéndoles un valor e intención que en rigor no tenían. Por ejemplo, afirmó que Hildebrand *...no solamente subrayó que el espacio era lo fundamental en toda creación artística* (pag 119 de *El espacio en la arquitectura*), cuando Hildebrand sólo subrayó la importancia de la apariencia de espacio en la pintura. (Véase el capítulo 3 de *El problema de la forma en la obra de arte*).

Es cierto que Hildebrand definió el espacio de la naturaleza como una materia continua y plástica *que se activa desde dentro,* pero sólo para demostrar que el espacio sólo tiene valor artístico como representación abstracta, es decir, como *expresión en la apariencia.* Así, escribió: *...es en el descubrimiento del valor espacial de la apariencia donde se hallan la fuerza y el talento del pintor y es en la imagen donde reside la verdadera capacidad formadora y unificante de valores espaciales.* (Pag 49).

La coherencia, unidad y significado de la obra plástica se consiguen poniendo todos los elementos que la componen al servicio de la apariencia, es decir, de la *unidad espacial de la imagen. Con este fin... el artista elimina todos los rasgos débiles y poco significativos situándose en una posición ventajosa frente a la naturaleza.* (Pag. 50).

Mediante este *sistema purificador* (la abstracción) la imagen adquiere unidad espacial y se convierte en obra de arte.

Según Hildebrand, *en esto consiste el problema plástico del escultor.* (Pag. 30). *Sólo partiendo del efecto de una imagen lejana podemos abstraer correctamente el valor de la forma.* (Pag. 38). Y así lo entendió Worringer cuando calificó de *abstractos* los relieves egipcios e interpretó la abstracción como una selección de los rasgos expresivos fundamentales de los objetos. Y también Leonardo da Vinci, quien manifestó preferir el bajo relieve a la escultura de bulto redondo porque requiere, como la pintura, mayor esfuerzo intelectual: *el bajo relieve requiere, sin duda, mayor especulación que la escultura de bulto redondo y casi se equipara a la pintura en grandeza especulativa, pues está empeñado en las leyes de la perspectiva, conocimiento que en nada embaraza a la escultura de bulto redondo, la cual se limita a aplicar las medidas tal cual las ha encontrado en el modelo. Esta es la razón por la que el pintor aprende mucho antes la escultura que no el pintor la escultura,* escribió Leonardo. (En *Trattato Della pittura,* 1498).

Según Wittkower, *la obra escultórica de Hildebrand es, para no ser demasiado duros con él, mediocre.* (Véase Wittkower. *La escultura, procesos y principios.* Madrid. Alianza ed. 1984-1977, pag. 265).

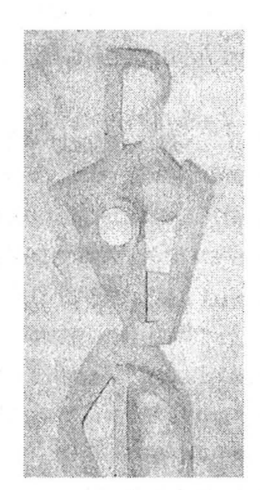
Hildebrand, quizás, debía tener celos del "*ignorante*", pero gran escultor, Rodin; sólo así se explica su aversión hacia el espacio vacío que expresó con claridad con las siguientes palabras: *¿cómo hablar de un cambio de situación* (en el arte) *cuando la escultura sólo puede hallarse en el centro de una plaza como escultura panorámica en un espacio vacío, allí donde no tendría que estar nunca, ya que todas las direcciones tienen el mismo valor?* Para él, esculturas y edificios deberían tener una cara significativa, un delante y un detrás, puesto que debían aprehenderse, como el espacio real, por planos paralelos entre el punto más cercano y más alejado del objeto al observador (*representación de relieve*). *Una carencia de esta sensibilidad equivale a una falta de relación artística con la naturaleza,* escribió.

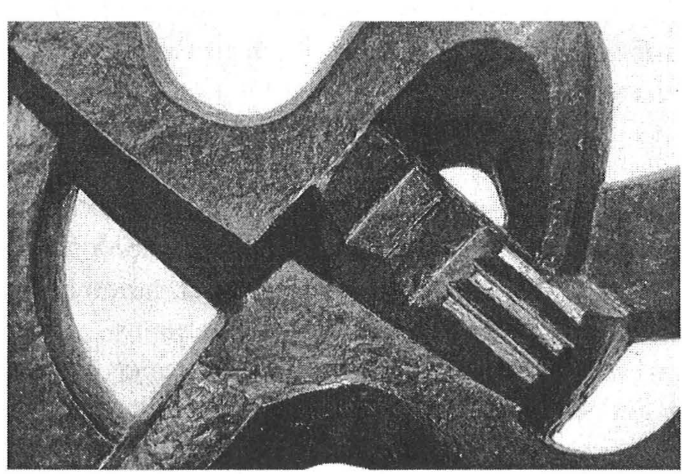
El enfrentamiento ideológico entre la verdad del tallado de la piedra y la falsedad del modelado en arcilla (que debía trasladarse a la piedra mecánicamente, mediante una máquina de taladros), esto es, entre el método de relieve (que Hildebrand defendía) y el método del modelado que seguía Rodin, debió impulsar ideológicamente la teoría de Hildebrand y hacerla significativa en relación al naturalismo de la *Voluntad* que impregnaba en aquellos años la cultura alemana.

La influencia de Hildebrand como *apóstol de la talla directa* (Wittkower) puede apreciarse comparando el abstracto y primitivo *Beso* de Brancusi con el plástico *beso* de

Rodin. El impulso vital hacia el plano abstracto que Hildebrand defendía quizás también condicionó la relativa planeidad de las obras de Archipenko y Lipchitz.

No cabe duda de que Archipenko (*yo he llegado a la conclusión de que la escultura puede empezar cuando el espacio se halla rodeado por la materia*), Gabo (*consideramos el espacio como un elemento nuevo y absolutamente escultórico, como una sustancia material*) y otros escultores constructivistas, anticiparon con sus obras el protagonismo que llegaría a tener el vacío en la escultura posterior. No obstante, convendría diferenciar entre la intención y la obra. En el caso de Hildebrand, desgraciadamente, ambas coincidían para restar valor a la configuración espacial.





Archipenko. *Figura de pie*, 1920 y Jacques Lipchitz. *Mujer recostada con guitarra*, 1928.

10- En la última década del XIX August Schmarsow, influido por Semper, Lipps e Hildebrand, definió la arquitectura como *creadora de espacios* y la historia de la arquitectura como la historia de un *sentimiento por el espacio*.

Schmarsow basó su teoría en los *momentos de la configuración* de Semper. Según él, las fuerzas naturales de la configuración, al corresponderse con las tres dimensiones del espacio, definen el tipo de relación espacial que establece el hombre (físico y espiritual) con su entorno. La arquitectura, escribió, *es una relación creativa del sujeto humano con su entorno espacial, con el mundo exterior como totalidad espacial, de acuerdo a las dimensiones de su propia y verdadera naturaleza. Esto no se refiere exclusivamente al hombre como cuerpo físico, como se suele creer, sino que se realiza de acuerdo a las características del intelecto humano de acuerdo a su constitución física y espiritual.*

Resultado de esto es una base común, la ley de existencia del espacio, por la cual el hombre y su mundo se construyen mutuamente, y es aquí exactamente donde se fundamentan los valores objetivo y subjetivo de sus creaciones. Citado por Benedetto Gravagnuolo en *Adolf Loos*. Ed. Rizzoli, (1982) de *Über den Wert der Dimensionen in menschlichen Raumgebilde*. 1896.

En *La esencia de la creación arquitectónica* (1894) y otras obras posteriores, Schmarsow definió la *forma espacial* (*raumgestaltung*) como representación de una *idea espacial* en la cual el vacío tiene siempre su contrapartida en el sólido. Esto suponía, por otra parte, un rechazo al *arte del vestir* y la *teoría del revestimiento* propuestas por Semper, en favor de un *sentimiento del espacio*, relacionado con la *empatía*.

Las teorías de Schmarsow, de hecho, pueden relacionarse, tanto con el afán de *empatía* definido por Worringer, como con la teoría de la *Pura visualidad,* pues en ellas la arquitectura se presenta como un acuerdo creativo entre el hombre (entre su sentimiento del espacio, sus coordenadas psicofísicas y su movimiento direccional en el espacio) y el universo (la ley de la existencia del espacio): *cuando estamos en un edificio, la experiencia fundamental le corresponde a la concepción simultánea* (del espacio vacío), *puesto que asumimos en nosotros el paralelismo de los lados en nuestro avance, dejamos atrás como posesión duradera el espacio ya atravesado y reconocemos en el mismo eje del movimiento la "autoridad" simétrica que mantiene unido al conjunto,* escribió. (Citado por Renato De Fusco en *La idea de arquitectura.* Ed. G. G. Barcelona, 1976-1968, pág. 85, corregido). Antes Robert Vischer, difusor del término *einfühlung,* había advertido que trasladamos a las formas espaciales un dinamismo que nos pertenece.

Para Schmarsow, el arte (la simetría, la proporción y el ritmo) surge de un acuerdo del hombre con el universo y produce en él un aumento del sentido vital. En arquitectura, la dimensión de profundidad y avance domina al hombre para condicionar la creación y fruición del espacio como vacío cóncavo.

Por otro lado, Albert E. Brinckmann y Hermann Sörgel insistieron en las teorías de Schmarsow al definir la arquitectura, especialmente la barroca, como representación de una idea espacial; una idea que implica, como en la escultura, la *unidad de masa y vacío.* Según Van de Ven, estas teorías debieron influir decisivamente en la obra de Giedion *Espacio, tiempo y arquitectura* (Op. cit. pag. 151).

Más tarde, Bruno Zevi, volvió a insistir en el protagonismo del espacio en la arquitectura, aunque imponiendo una interpretación naturalista y expresionista.

11- Entre los escultores cubistas que configuraron vacíos en sus obras cabe destacar a Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, hermano de Jacques Villon y Marcel Duchamp, Jacques Lipchitz y Henri Laurens. No obstante, y a pesar de que todos defendieron la presencia del vacío en sus obras, el vacío no logró arrebatar el protagonismo al lleno. En este caso se encontraron también Julio González (*todo lo que intento hacer es construir con el espacio como si estuviera trabajando con un material recién inventado*) y Pablo Gargallo.

12- En los años 20, la cinta de Möbius fue convertida en escultura (*Construcción espacial*) por Anton Pevsner. Más tarde lo haría Max Bill en sus obras *Cinta sin fin* y *Tensión infinita.*

13- Rudolf Arnheim. *The holes of Henry Moore. On the function of space in sculture.* Journal of Aesthetic and art Criticism, 1948, vol. 7, pags. 29 a 38.

Los agujeros y vacíos de Moore también pueden considerarse recreaciones de obras milenarias; por ejemplo, de las losas perforadas de Cornwall, de algunas figurillas del arte cicládico y de las figuras de terracota encontradas en Cernavoda (Rumanía, IV milenio). Algunas de estas figurillas, un músico tocando la lira, un *pensador* y una estatuilla femenina sentada, resultan especialmente significativas porque, además de estar muy estilizadas, abrazan y configuran un espacio vacío.

Los textos de Henry Moore han sido seleccionados de *Henry Moore. Escultura*. Edición dirigida por David Mitchinson. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1981.

14- Elie Faure. *El espíritu de las formas*. Euvres complètes. Pauvert. Paris, 1927.

15- Martin Heidegger. *Construir, habitar, pensar*, de *Conferencias y artículos*. Ed. del Serbal, 1994 (1954), pag. 136.

16- Ernst Cassirer ha explicado que el espacio fue primero lugar sagrado, es decir, un *recorte* que originalmente no se impone como edificio sagrado, sino como vacío cargado de significación. Después, los griegos le llamaron *témenos* (de la raíz *tem*, cortar) y los romanos *templum*, sector de cielo acotado dentro de cuyos límites hacían sus observaciones los augures para predecir el futuro.

Al mismo tiempo apareció el *tempus*, tiempo de lo sagrado y tiempo del ritual: según Cassirer, la división del espacio en direcciones y zonas significativas es paralela a la emergencia del tiempo de lo sagrado (la fiesta como tiempo de celebración). Con el espacio sagrado y el tiempo del ritual aparecieron el espacio y el tiempo abstracto de los acontecimientos cotidianos, esto es, el espacio y el tiempo que se pueden medir.

Cassirer, por otro lado, mostró que la intuición primaria del espacio y la articulación primaria del tiempo se fundan en la alternancia entre la luz y la oscuridad, entre el día y la noche, lo cual concede sentido trascendente, incluso a los avances de la informática (Un *bit* de información sólo expresa la diferencia entre lo encendido y lo apagado).

Véase Ernst Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo II: *El pensamiento mítico*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1998 (1924).

17- Ina Busch. *Eduardo Chillida, arquitecto del vacío*, del catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía *Chillida. 1948-1998*. 1998-1999.

Pero antes que Ina Busch, Octavio Paz interpretó las pesadas obras de hierro de Chillida como *rudos homenajes de las formas al espacio en su manifestación más sensible y, al mismo tiempo, más abstracta y filosófica: la vacuidad*.

Véase *Chillida: del hierro al reflejo*, ensayo incluido en el libro de Octavio Paz *Sombras de obras*. Seix Barral. Barcelona, 1996 (1983). Pag. 220.

18- Jorge de Oteiza. Op. Cit, *¡Quousque Tandem !*

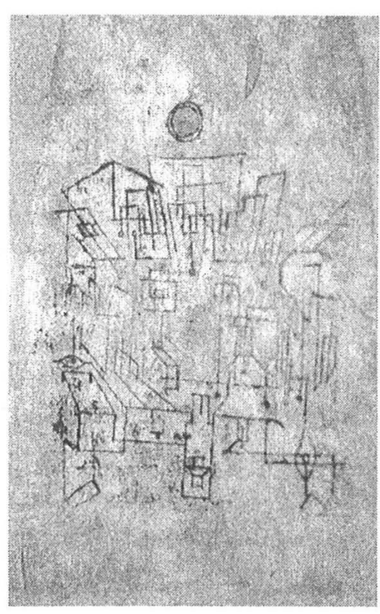
En el libro de Carlos Martí Aris *Silencios elocuentes* (Ed. UPC. ETSAB. 1999) se dedica un capítulo a Oteiza (*Oteiza o la construcción del vacío*) en relación a una pieza de John Cage (*4 minutos y 33 segundos*, de 1954) donde se cita a José Quetglas: *todo silencio va asociado a un no silencio, contra el que destaca, en el que se enmarca, al que se refiere y con el que se combina*. (Pag. 58).

También cabría citar la importancia del vacío en la obra del escultor Anish Kapoor, aunque no en la línea de Moore, sino buscando *otra clase de vacío*, ahora en lo negativo, sin necesidad de recurrir a lo positivo.

19- Véase Sami-Ali. *El espacio de la fantasía.* Amorrortu Ed. Buenos Aires, 1976-1974. Capítulo 5, *El espacio imaginario,* pag. 91. Puede verse también Jean Piaget. *La epistemología del espacio.* El Ateneo Ed. Buenos Aires, 1964.

Sigfried Giedion, por su parte, dedicó un capítulo de su libro *El presente eterno* a la transparencia, la simultaneidad y el movimiento en las representaciones abstractas primitivas. Allí también comparó algunas obras del arte prehistórico con pinturas de Jean Arp, Klee y Chagal.

Véase Sigfried Giedion. *El presente eterno: los comienzos del arte.* Ed. Alianza, 1995 (1957). Pags. 71-103.

Hakuin Ekaku. Caligrafía. S. XVIII. Paul Klee. *Ciudad Árabe.* 1922.

20- Octavio Paz. *Los signos en rotación y otros ensayos.* Alianza Ed. Madrid. 1971 (1964). Pags. 335 y 336.

21- François Cheng. *Vacío y plenitud.* Ed. Siruela. 1994, (1979), pag. 39.

Antes de pintar hay que saberse de memoria la naturaleza, escribió Francois Cheng.

22- Jean Rivière. *El arte oriental.* Ed. Salvat. Barcelona, 1973, pag. 107.

23- En el año 1934 visitó China y Japón, donde se convirtió al budismo y donde pasó un mes en un monasterio Zen. Inmediatamente después, pintó varias obras que tituló *Escrituras blancas,* con las cuales pretendía revelar, como pretende la caligrafía oriental, el significado universal del recorrido ininterrumpido de la línea en el espacio y significado del movimiento espontáneo como detonante del espíritu.

Aquellas obras de Mark Tobey dieron sentido al *Action painting* y las experiencias de Pollock.



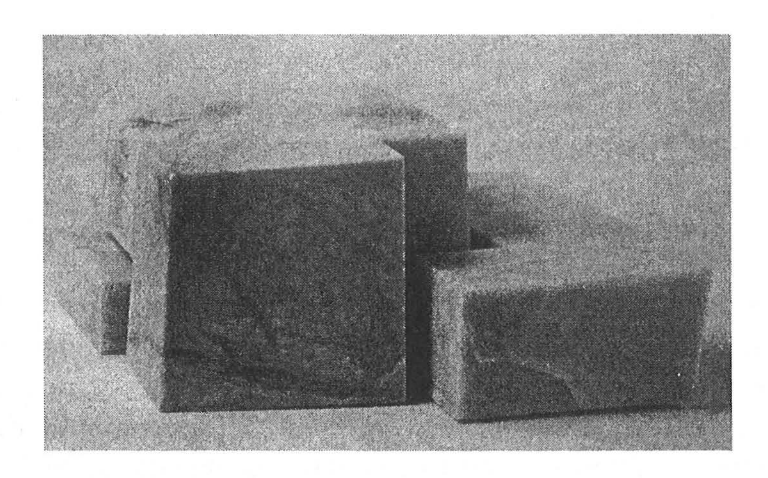

Mark Tobey. Pintura *sumi* sin título. 1957 y obra sin título. 1965.

24- Carlo Bertelli. *El infinito de lo cotidiano*. Catálogo de la exposición *Giorgio Morandi*. Caja de Pensiones. Madrid 1984-85, pags. 44 y 45.

25- La hostilidad a la esencia vacía del arte moderno fue planteada por José Quetglas en 18 textos *de distinta longitud*. En el texto número siete, titulado *Otro inicio para este escrito*, explica lo siguiente: *que el silencio y el vacío puedan ocupar la esencia de una obra de arte es, en nuestro tiempo, una creencia anacrónica... Antes, cuando la obra de arte era una forma que introducía al mundo, y el espectador iba a la obra como en tránsito hacia el corazón de las cosas, sí que podía producirse la obra alrededor de un núcleo vacío, alrededor de un bloqueo de comunicación.*

Véase *El siete*. Revista *Arquitectura* Nº 281, 1989, pag. 118. Para Quetglas, hoy la obra *es*, pero no *está* en el mundo: *si los límites de la obra fueran precisos, sería posible determinar sus coordenadas y reconocer su emplazamiento en el mundo.*

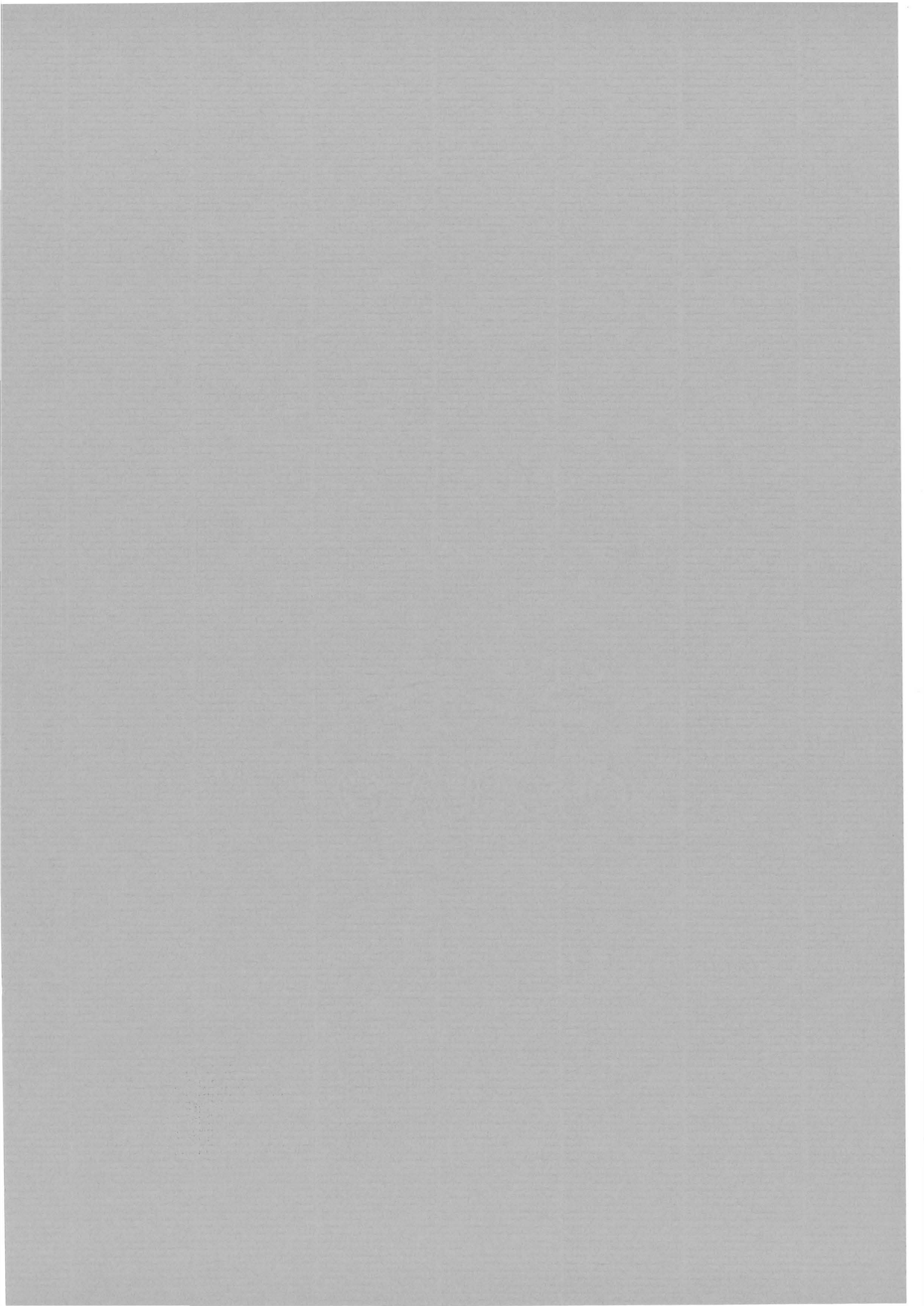
26- Revista *Nueva Forma*. Nº 107, Dic. 1974.



Eduardo Chillida. 1966

NOTAS

NOTAS



CUADERNO

238.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-240-6

9 788497 282406